PARAGONE

diretto da Roberto Longhi

75

ARTE

VOLPE: *Due questioni raffaellesche* - GRISERI: *Una traccia per il Cambiaso* - CAUSA: *Francesco Nomé detto Monsù Desiderio*

Antologia di artisti
Appunti

MARZO

SANSONI EDITORE - FIRENZE

1956

Digitized by the Internet Archive
in 2025

https://archive.org/details/paragone_1956-03_7_75

PARAGONE

Rivista di arte figurativa e letteratura

diretta da Roberto Longhi

ARTE

Anno VII - Numero 75 - bimestrale - marzo 1956

SOMMARIO

CARLO VOLPE: *Due questioni raffaellesche* - ANDREINA GRISERI: *Una traccia per il Cambiaso* - RAFFAELLO CAUSA: *Francesco Nomé detto Monsù Desiderio*

ANTOLOGIA

Di artisti: *Un'opera giovanile di Pietro di Giovanni d'Ambrogio* (M. Gregori) - *Un affresco di Pietro di Giovanni d'Ambrogio* (I. Toesca) - *Per Pietro di Giovanni d'Ambrogio* (C. Volpe)

APPUNTI

Ricordi di un Cristo morto del Mantegna (F. Bologna) - *Un collezionista di pittura napoletana nella Firenze del '600* (R. Longhi)

Redattori:

Francesco Arcangeli, Ferdinando Bologna,
Giuliano Briganti, Raffaello Causa, Mina Gregori,
Roberto Longhi, Ilaria Toesca, Carlo Volpe,
Federico Zeri

Redazione

Via Benedetto Fortini, 30 - Firenze

Amministrazione

Casa Editrice Sansoni
Viale Mazzini, 46 - Firenze

*

Sei fascicoli dedicati all'arte figurativa
si alternano nell'annata a sei fascicoli dedicati alla letteratura

*

Prezzo del fascicolo artistico	L. 600
Prezzo del fascicolo letterario	L. 400
Abbonamento alla sez. Arte	L. 3300
Abbonamento alla sez. Letteratura	L. 2000
(estero L. 4500 e L. 3000)	
Abbonamento cumulativo	L. 5000
(estero L. 7000)	

CARLO VOLPE

DUE QUESTIONI RAFFAELLESCHE

Sarà per un suggestivo rilancio che, senza trascurare le circospezioni d'obbligo persino reverenziali, ci toccherà di accostare una delle colonne d'Ercole della gloria artistica, innalzate dalla tradizione civile al nome di Raffaello. E non è per retorica che viene fatto così di denunciare la circostanza storica di questo grande intelletto, avvertendo bene il fastidio che, alla mente assuefatta al regesto factuale e alla responsabilità della valutazione critica di tutte le vicende dell'arte, sia in maggiore che in minore, procura la sedimentazione meta-storica, l'esibizione circonfusa intorno alla ristretta rosa di coloro che si dicono retoricamente i 'sommi' dell'arte figurativa.

Con ciò non diminuisce la commozione che ci occupa ora la mente; la stessa commozione con la quale sostammo in una pinacoteca tedesca avvertendo la certezza di poter togliere alla dimenticanza un'opera di Raffaello. Per giunta, già lo sapevamo, il suo autoritratto! E come dire la sensazione singolare nel vedere lì a pochi passi la gran fama universale della 'Madonna' bellissima dei Tempi, o della 'Sacra Famiglia' dei Canigiani, sostenere la protesta muta di quel documento ancora senza gloria, da dove li contempla, con i quieti occhi sgranati, l'effigie stessa del loro autore? Nella monotonia avventurosa della vicenda di un ricercatore possono aversi di tali acuti episodi, e solo un certo occhio per avventura trasale; ma senza scalfire peraltro il velo di uggia che pesa sul museo, dove, sembrerebbe, non succede mai niente.

*

Accantonato, è giocoforza, quel fondamento associativo immediato che è circostanza mentale ben nota ad ogni studioso e che costituisce l'appiglio primo e quasi incomunicabile di ogni attribuzione, gioverà riferire sulla vicenda esterna e critica dell'opera: il 'Ritratto di giovane' n. 1059 della Alte Pinakothek di Monaco */tavola 1/*, registrato ora quale 'Ferraresisch-bolognesisch um 1510', secondo una definizione che ha sostituito quella di 'Umbro-bolognesisch' leggibile, se ben vedo, fino al 1936 nei cataloghi della Pinacoteca bavarese [1].

Ma non sarà alle ottime Direzioni succedutesi per molti

anni a reggere quel grande complesso conservativo che andrà l'addebito intero di tale incertezza, potendosi rintracciare facilmente il principio di una deviazione dal vero almeno fin dal 1881, quando il Gruyer, dopo che il Passavant aveva mantenuto l'antica ascrizione [2], espunse il dipinto dal suo catalogo raffaellesco, postulando altresì la falsità della firma [3]. E duole, in verità, che il Cavalcaselle dieci anni dopo ne seguisse senz'altro l'esempio [4], inserendolo nel rango delle opere discusse, nel terzo tomo di quella sua grande opera su Raffaello che resta tuttora, in ogni caso, produttrice della maggior verità a confronto con tutti gli studi monografici venuti più tardi. 'L'esecuzione rammenta quella che vediamo nella Madonna di casa Canigiani'. Così osserva il Cavalcaselle, e segue: 'È fredda ma accurata, e farebbe attribuire il dipinto a Domenico Alfani invece che a Raffaello'. E qui è già un tentativo di nuova attribuzione, alla quale, oltre gli spostamenti generici di ambiente già menzionati, faranno seguito quella dubitativa del Berenson all'Aspertini [5], e del Buchner ad un vicino di Lorenzo Costa [6]. Discuterle tutte sembrerà eccessivo, rivelandosi nella loro stessa disparità l'impaccio inevitabile per avere abbandonato l'unica formulazione legittima del problema, che per noi è da porre in questi termini: opera di Raffaello o derivazione, replica altrui, prodotto della sua cerchia, insomma.

Legata a queste ragioni, la designazione almeno del Cavalcaselle domanda una discussione, introducendoci nel terreno infido dell'ambiente dei pittori perugini negli anni in cui la presenza di Raffaello, nel primo lustro del secolo e oltre, non significò propriamente quel che si intende per il solito come rinnovamento culturale, ma quel che è più ostico discernere come lentissimo aggiustamento paziente di mira stilistica, che poteva seguirsi con apparente facilità dagli amici, apprendisti diligenti, agevolati da un rispettato fondo comune di ben cogniti modi locali; quando poi la presenza di un sintomo già raffaellesco in quei prodotti non significhi soltanto sostituzione manuale, mutuo esecutivo.

È nostra convinzione, tuttavia, che l'elemento più illuminante di discrimine fra le varie e simili entità espressive resta, pro capite, quello dato dalle opere di quei sodali, o amici di scuola, datate nel tempo in cui il sottilissimo legamento personale di Raffaello non è più a reggere il filo precario delle loro compilazioni. Così, esemplarmente, per Berto di Giovanni, suo documentato vicino, che nel 1504 esegue una 'Madonna fra due angeli' che ha tutte le dignità

morfologiche del giovanissimo maestro alcuni anni innanzi, ma che dipinge altresì nel 1507 una 'Madonna e Santi', ora a Buckingham Palace, che stenta a rammentare persino il senso di ciò che voleva assimilarsi, con chiaro indizio di inefficienza autonoma, personale.

Lo stesso si dirà per Domenico Alfani, che è il nome fatto dal Cavalcaselle, la cui 'Sacra Famiglia' della Pinacoteca di Perugia, del 1508, realizzata per giunta su una traccia del Sanzio, offre un identico motivo di sfiducia per chi voglia credere in un accordo pieno col giovane maestro solo qualche anno prima, come sarebbe da ammettere con il Cavalcaselle per attribuirgli un dipinto come il nostro. E se un tale sviscerato accordo fosse pure esistito, che succo ne caveremmo se non a riconferma di una assoluta preminenza raffaellesca, riflessa dal solito specchiante accompagnatore, mentalmente immoto dinanzi alla unicità irripetibile del prestigio poetico?

Variando ancora i nomi, la confutazione seguirebbe lo stesso corso, e a contraggenio si citerebbero: siano Giannantonio di Paolo o l'anziano Spagna o Bitte Caporali, scendendo insopportabilmente fino a Sinibaldo Ibi o a Mariano di ser Austerio; tenendo inoltre ben fermo che non è pensabile neppure di interpellare i raffaellismi precoci, ma non più in aria umbra, di un Tomaso Vincidor e di un Giovanni da Udine.[7]

Ciò sia detto per un obbligo metodico, senza far pesare nella discussione né la 'qualità' dell'opera, la quale soltanto, come sempre, ha ragione di dettare le buone conclusioni, né l'ottima tradizione settecentesca affidata alla fede e al giudizio dell'Hugford e del Mengs, che ne asseriva, con la provenienza ab antiquo da casa del Riccio di Firenze, la autografia di Raffaello, e di Raffaello ritrattista di se stesso.

Molti, si sa, sono i quadri gratificati di tale intitolazione da una storiografia troppo immaginosa e romantica, ciò accadendo ogni qual volta un'effigie avvenente e ben costumata si affacciava innanzi al bravo schedatore, o al proprietario incontentabile, con una guardatura che è pur sempre fisa ad uno specchio di sé, sia esso lo specchio limpido e autentico del medesimo ideale di stile, appunto dell'urbinate, o quello opaco di uno stentato imitante. Ad esempio, se ne discuteva parecchi anni fa al Louvre, e in quel caso con qualche fondatezza, per l'eccellente 'Doppio ritratto' tardo; ma fin'anche intorno a un capolavoro che toccava invece al Parmigianino; e, quand'era ancora a Parigi, per il ritratto Czartoryski; nonché nella Galleria Borghese, a Braunschweig

e nelle raccolte di Hampton Court per un ritratto egualmente firmato e solitamente legato alla vicenda critica del nostro di Monaco (ma di questo parleremo a lungo più oltre), e infine notoriamente per il disegno di 'Giovanetto' ad Oxford. La disparità di tali asserzioni, prive sempre di una fonte almeno cinquecentesca, toglierebbe semmai la speranza di trovare una retta iconografia dei tratti fisici del maestro, se non bastasse appigliarsi alla attendibilità dell'inserto di affresco, accanto al volto del Sodoma, nella estrema ala destra della 'Scuola di Atene', dove un autoritratto non poteva mancare allo scopo di presenziare, dal suo angolo, e accanto ai molteplici fini allegorico-ritrattistici del contesto, al trionfo in figura di una pagina del proprio 'Cortigiano'. Ed occorre ammettere che la versione, in quel volto ben vivo e non 'bello' che compare nella Stanza della Segnatura, ha tutto il carattere di una impronta veritiera, buona per distanziare l'enigma troppo ideale del celebre 'Autoritratto' degli Uffizi: ché di enigma si tratta, anche per lo stato deprimente di conservazione ai fini di stabilirne l'autografia.

Stabiliti nel modo che ci sembra più attendibile gli estremi delle fattezze fisiche di Raffaello, non sarà per immaginazione o per contentare la consueta speranza corriva, che dal confronto col ritratto monacense si otterrà una conclusione di identità al di là dell'archetipo stilistico che li farebbe egualmente simigliare, e per via di ragioni fortemente singolari di corrispondenze esterne, da non potersi rifiutare con sensatezza quando poi intervengano in loro favore anche le credenziali della tradizione che si è menzionata. Ed importerebbe frattanto notare che in sede di corrente psicologia e di consuetudine sociale, è assai più probabile che, motu proprio, sia Raffaello a far se stesso che non un amico o vicino a ritrattarlo, in età tanto giovanile.

Quando poi si passa a controllare minutamente e direttamente la firma apposta dentro i due bottoni dorati della giubba, letta sempre, dal Gruyer in poi, RAPHAELLO URBINAS FEC, con qualche stento, ma con sufficienti appoggi, si deve procedere ad una correzione della lettura che per noi suona: RAFFAELLO URBINATE, per l'appunto in buon italiano. Sorprenderà un tal volgare, ma sorprenderà meno se la nuova lezione, sopprimendo l'antica, spiegherà la patente sgrammaticatura di quel RAPHAELLO, e non RAPHAEL, accanto al resto della firma in latino; sgrammaticatura che aveva prodotto di conseguenza la denuncia reiterata dell'apocrifo, da sospendersi ora con miglior cautela. La cortesia della Direzione

del Museo, anzi, mi comunica di avere ottime ragioni per ritenere l'iscrizione autentica, avendo da breve tempo esperito i controlli scientifici del caso [8].

*

Ma a che servirebbero tutti codesti appigli, se non ci confortasse il referto immediato della pertinenza stilistica, l'unica che del resto promuove la necessità di simili questioni, o problemi, e che li può condurre a buon fine? [9]

Senza con ciò precisare ancora ad annum, subito è dato di ravvisare nell'opera il tratto di quel trapasso mirabile che, dal guscio ritmico teneramente, ma strenuamente insistito, di tutta l'opera dell'urbinate propriamente perugina, che ha ancora un ruolo preminente nello 'Sposalizio' di Brera, del 1504, e nell'ancona per le monache di Sant'Antonio di Perugia, ripresa e conclusa nell'anno successivo, versa negli aspetti dell'accademia e dell'ideale fisicità formale fiorentina; ideale da lui avvistato da qualche tempo, se ciò è all'interno della sua critica al Perugino, ma non ancora risolto con vantaggio di modernità sulla pittura fiorentina più progredita e più colta.

Si segue in tal modo una evoluzione che muta soltanto la mira dello stesso occhio amicale e soavissimo su un diverso mondo marcato di forme corporee, di epiche energie persino, ma che subito in Raffaello voltano in quel miracolo di calma spirante e perenne; di moti emergenti e secondo una sintassi di raggio solenne e amplificante che vale per la Firenze di Leonardo, di Michelangelo, di Piero di Cosimo, di Fra Bartolomeo e di Mariotto — migliori mediatori, questi ultimi, alla timidezza sottilissima del Sanzio —, ciò che la ritmica più immateriale valeva, tra vapori più fiochi, per la civiltà di Perugia.

Nelle acque zitte di molta critica, almeno nostrana, diamo per ben avvistato, del resto, il percorso della difficile navicella raffaellesca condotta dai lumi del recentissimo saggio longhiano [10], che qui si richiama per ribadire, tra le sue risultanze critiche più preziose, l'asserzione fondamentale delle precocissime collusioni fiorentine, da un lato, e dall'altro della lunga durata di una sorta di limite strumentale o di attesa poetica che, pure dimostrando la temperatura delle proprie attentissime acquisizioni culturali, si esprime ancora in capolavori di timidezza all'aprirsi del primo operoso soggiorno fiorentino: e varieranno di poco intorno al 1505 la 'Madonna Conestabile', parte della 'Madonna

Diotalevi', il 'Sogno' di Londra, le 'Tre Grazie', il 'San Giorgio' e il 'San Michele' del Louvre, il 'Redentore di Brescia'. Eccetera. E piace rammentare che il Cavalcaselle aveva dato per queste datazioni più di un ottimo avvio con un magistrale anticipo, trascurato stranamente dagli storici dell'artista per troppi decenni.

Se inserto vi fu in Raffaello di oscillazioni culturali, 'sperimentali', sempre dopo la doviziosa perlustrazione del Longhi s'è visto chiaramente ch'esso assunse semmai una sommessa parvenza pintoricchiesca, in un momento che segue l'altare di San Nicola da Tolentino, fra il 1501 e il '2; una parvenza che, assieme al 'San Sebastiano' di Bergamo, gode ora le aggiunte della 'Resurrezione' del Museo di San Paolo e della tavoletta Johnson restituita dal Longhi.

È da vedere anzi se con altri probabili profitti giovi indagare nel materiale passato per tanti anni sotto la modesta costellazione del Pintoricchio, dove qualche nuova gemma potrebbe distinguersi per più viva luce. Questa, per esempio, nel castone minuto di una croce astile della Collezione che fu del Marchese Emilio Visconti Venosta /*tavole* 2, 3/, presentata nella monografia del Ricci sul Pintoricchio, del 1902, e che il Gamba, senza purtroppo tutto osare ('Dedalo', 1920, pag. 522) sospettò almeno non indegna della collaborazione di Raffaello [11]. E degnissima in effetti essa risulta, come cosa tutta del Sanzio, dimostrazione esemplare, accanto alla 'Madonna fra due Santi' di Berlino e al volto della 'Madonna Diotalevi', del soluto spicco affettuoso con cui si intenerisce e si nobilita l'ornamento pintoricchiesco.

È facile avvertire che riesce molto utile, per sceverare meglio i rincalzi di più sciolta finezza e di 'unione' formale venuti più tardi, puntualizzare bene sul dato stilistico, a buon confronto, di codesto aspetto che si è detto del 1501-2, aspretto con timidezza, stipato di giocose sontuosità — vedi la riesumata 'Resurrezione' — come se la mente del giovane artista tradisse una inclinazione insostituibile per troppo lucide dovizie arcaizzanti, per una glittica di ingenuità quasi neogotica. E pure, lungi dal congelarsi in seduli fulgori, di dove nasce la forza di umanizzarle e rifonderle in una lega che è solo sorriso di sentimentale sostanza?

A questo punto giova peraltro indurre, seguendo le osservazioni del Longhi, che tali caducità, e la loro controparte vitale, sottendono per un buon tratto di tempo, tanto almeno quanto si fa attendere il suo accento fiorentino riformato, il percorso di Raffaello, e turbano più palesemente la fluenza

d'eloquio delle pale di 'Sant'Antonio' e degli Ansidei, con una parte delle loro predelle; la cui spiegazione, soltanto tenendo conto di quelle perplessità, sarà tutta nella doppia data.

Così nel nostro quadro, in chiave di esperimento celato mirabilmente, ma pur sempre caduco, si dichiara il nesso, il difficile rapporto unitario, tra figura, o anzi tra la precaria fluenza della risoluzione figurale, e lo schema, ché ancora di schema si tratta, dell'ambientazione accanto al davanzale e alle due colonne di pretta desunzione dalla ritrattistica fiamminga, e, per la parte nostra, confortata dal grande unicum leonardesco; nesso che manca ancora, per il grado espressivo di ambedue i termini, della unità affatto 'classica' e suprema cui attingerà lo stesso pensiero, ripreso più tardi, nella 'Dama con l'unicorno' della Galleria Borghese.

Ma si pensi che altrettanto si direbbe, in parallelo, per il leggero impaccio di sintesi ambientiva della tavola, fra tutte invano tagliata in tondo, della 'Madonna di Terranova', che è pure del primo tempo fiorentino, dove il congiungimento della figura con l'ambiente terrebbe pago un Lorenzo di Credi e persino un Piero di Cosimo, ma che per certo non esauriva il supremo ideale di soluta unità linguistica di Raffaello, ancora al di qua di quella maturità stilistica che gli permetterà di calare ed avvolgere l'umanità del consueto nucleo figurale nella magìa emblematica della perfetta sfera ottica, così come lentamente ruoterà, intorno al proprio asse, il tondo Conestabile.

Si vuol prevenire in tal modo l'obiezione che, dinanzi al nostro ritratto, respingesse la congruenza stilistica del fermo, ma anche lontano, impianto arcaico di paese in un ordine mentale mal conciliabile con le misteriose cadenze del cosmo raffaellesco, retto al solito da ben più arcani equilibri di spazio ritmico. E se si ravvisa infine chiaramente che tale stupenda, e in apparenza così piana conquista, si verifica in sensi di moderna classicità solo dal 1506 in avanti, e nelle opere che la critica con buona concordia assegna a quell'anno, resta bene parte del 1504 e il 1505 per dar tempo alla maturazione neppur rapida di un tanto compimento d'arte.

Così, come si è potuto giungere ad intendere che è contigua la 'Madonna del Conestabile' a quella del 'Granduca', non si varierà metodo per la serie dei ritratti tanto dibattuta, ammettendo che questo autoritratto viene quasi accanto al ritratto frontale del 'Perugino' e non molto prima dell'"Elisabetta Gonzaga' e del 'Francesco Maria della Rovere',

in capo alla serie che perciò sarà tutta fiorentina, e da chiudersi a mio avviso, dopo la 'Muta', col 'Guidobaldo da Montefeltro', ormai quasi in aria romana.

Giusto tra il 1504 e il '5 il linguaggio stupendo dei contorni smorzava così sul manichino memore del perugino ore rotundo; ma si veda altresì come con nuova intelligenza esso dipani poi acutissimamente lungo i limiti del nero berretto, nei maniconi della giubba color granata, una vicenda inesauribile di implicazioni di modellato, secondo il cedere o l'inturgidirsi calmo di una caduta, di un avvolgimento quieto e ripreso della superfice; spremendosi tanto da una linea allusiva dove si rastrema e cristallizza la paga vicenda plastica di un volume che seppe già calcolarsi, mentalmente, come 'dimostrazione di superfici'. Né meglio di così si incaperà di lì a poco, e avrà più spazio, la berretta di Francesco Maria della Rovere o del Doni, il cui manicone stupendo è già annunciato in questo che sapientissimamente ricade sul polso nudo, e il cui panno pregiato, come una gran foglia carnosa, spreme dalle occasioni di panneggiamento ogni succo di non so che eloquenza lussuosa ed opulenta.

L'occhio del conoscitore, almeno, non mi farà richiesta di altre osservazioni in merito, essendo già troppo ben fissato nella memoria e caro, fin dai nostri primi giorni di studio, il senso di simili particolari supremi. Semmai, a risalire con lo sguardo verso la nivea piazza della spalla e del collo, che nonostante la imperfetta condizione della pittura fa ancora volume e zona amplissima, si potrà cogliere una invenzione, ancor più sorprendente che nel Doni, tocco da altri chiaroscuri, nella fattura 'di prima' e quasi giorgionesca di quel lino accestito in frappe minutissime quanto libere: un brano di pittura giocato col bianco che non si dimentica facilmente. È la calcolata partitura della chioma castana, purtroppo deplorevolmente danneggiata, è sempre gravida di tante intuizioni della antica sintesi forma-colore da stare accanto, inteso il divario di civiltà, al pensiero di Giorgione nel ritratto di Berlino.

Giova inoltre notare che la visione dell'originale, a confronto della resa meccanica della riproduzione fotografica, offre la massima sorpresa nell'invenzione cromatica delle due colonne, accese di toni terrosi, sanguigni, mediante una tavolozza d'incredibile libertà, crepuscolare e combusta, mentre si condensano i lustri dorati, e non direi le luci, sugli spigoli delle basi, viste con un anticipo ricettivo che da Memling giunge già a Mabuse. Ed è questo infatti il maggior accento

fiammingo del quadro, né si è detto ancora quale incredibile trasformazione linguistica si avveri nella parte paesistica dell'opera. Ma è giunto il momento di fermar lo sguardo sui tratti della vivissima persona che ci sta da lungo tempo sbirciando, quietamente. Nient'altro che quietamente, voglio dire; e si spera che non s'abbia mai a versare troppo di inchiostro per decidere s'egli, putacaso, sorrida, o se nasconda piuttosto qualche corruccio affettuoso.

Comunque sia, il tono della guardatura che sa gettare questo giovinotto imberbe, ancorato mentalmente a una durata ideale che non tutti i buoni ritratti sanno sostenere così a lungo, verrà a disarmare qualche altro dubbio, ove occorresse. Un tale sguardo è di quelli che imbastiscono sempre un tacito colloquio, e ti premono affinché risponda, poniamo, senza più cautele: 'Oh giovane assistente di convegni di corte, che conosci già il modo di atteggiarti, e di serrare il viso e le labbra a una smorfia attenta, parlando il tuo silenzio autorevole; e che ostenti la prima peluria sotto il mento con la stessa vanità con cui ti accomodi sulla spalla il mantelletto alla moda, non sei di quelli che non sanno a che cosa andrà a parare la scelta coltissima di quelle colonne di marmo pregiato sulla balaustra, nella loggia terrena aperta sul paesaggio... fiammingo che immagini alle tue spalle, ma che guardi appeso, forse, ad una parete del palazzo, non sul vero, che era solo di un tramonto tranquillo sui dintorni di Urbino'.

Se difatti questo 'San Giovanni nel deserto' del Memling */tavola 4/* fu davvero in Italia e appartenne al Bembo, come avvertono i cataloghi della stessa Pinacoteca di Monaco, di cui oggi fa parte, non resterebbe che da confortare con ipotesi esterne la necessità interna di ammettere che l'autore del ritratto raffaellesco abbia studiato direttamente questo esemplare di idolatrabile sottigliezza 'ponentina'. È chi se non Raffaello stesso, già sospettato chiaramente di simili interessi e simpatie, e per virtù dell'audacia imperturbabile della sua curiosità mentale? Nelle due opere, dunque, il paese quasi non varia neppure nel particolare minuto. Lo stesso sottobosco, e la stessa pulita prateria dove corrono gli stessi cervi ad abbeverarsi nel rigagnolo cupo e stagnante, troppo insolita per contro nelle nostre contrade, si dilata dietro il busto della persona con una ampiezza segreta che nel contempo aggiunge un'italiana profondità al modello di paese che l'autore si è prefisso: silente paese trasfigurato dal lume radente, quasi autunnale sotto il cielo altissimo,

immaginario, ma non dei più artificiali dell'urbinate, nonostante la citazione e il suo vincolo.

Non occorrerebbe dire d'altronde quanti sono gli antichi e ben presenti fatti urbinati e toscani che soccorrono, per quanto si può avvertire, la versione in piani pacatissimi e lontananti del modello paesistico, che nel Memling concresceva invece su una tanto più breve e ripida ribalta ottica, insieme alla figura e alle rocce sulla destra, forse le stesse di cui qualche ricordo affiora in quelle del più tardo 'San Giorgio' di Washington, che sarà forse dei primi mesi del 1506.

In base alla tavoletta del Memling altre utili osservazioni si faranno sul modo, poniamo, di granire il lume sulle fronde, intrapreso da Raffaello con l'aprirsi del tempo fiorentino, o di conciliare con l'esempio leonardesco la descrizione dei primi piani erbosi degli erboristi nordici; un impegno che è ben vivo ancora nel 1507, quando, nella 'Sacra Famiglia' del Prado desume ancora dal ricordo memlinghiano anche il fragile agnello nel vivo contesto di quella composizione famosa, realizzata, sia detto non a caso, in dimensione ridottissima e con attenzioni lenticolari.

Autografo di Raffaello, dunque, il 'Ritratto', anzi, l''Autoritratto' di Monaco? Francamente non mi atterrisce il suono del grande nome dopo avere considerato i diversi aspetti del problema nella luce della congiuntura stilistica di cui si è riferito, tra il primo soggiorno certo a Firenze, e l'intervallo urbinate e perugino precedente la partenza definitiva per la Toscana: dunque tra il 1504 e il 1505. Nella serie dei ritratti raffaelleschi verso i quali gli ultimi decenni di studi hanno rischiato un ristagno di pregiudizio piuttosto che di totale e proficua revisione, dopo quanti contributi diedero con insuperata acutezza il Gronau, prima [12], che seppe restituire la coppia dei ritratti dei Montefeltro agli Uffizi, e il Longhi poi [13], con la più suggestiva, forse, delle 'Precisioni nella Galleria Borghese', e recentissimamente riabilitando il 'ritratto' di Hannover, l''autoritratto' qui presentato sarà forse il più antico di tutta la serie, e supponiamo non più di un anno prima che si aprano, con più alto calcolo, quelle stesse colonne dentro la suprema felicità di 'lume' nuovamente 'universale' nel 'Ritratto con l'unicorno'.

Con una discussione più breve e meno circostanziata non vorremmo tuttavia sminuire il credito che, in una revisione del catalogo raffaellesco, potrà affidarsi al mirabile 'ritratto di giovane' delle raccolte di Hampton Court

/tavola 5/, la cui vicenda critica è anche questa volta troppo sfortunata in rapporto al livello dell'opera. Né è molto diversa da quella del ritratto già studiato [14].

Il Gruyer e il Cavalcaselle furono, se non erro, i primi e gli ultimi studiosi che ne infirmarono il credito critico, poiché di fatto non mi risulta che in seguito il problema di una convincente definizione del dipinto sia stato decisamente affrontato. Eppure, persino qui gli stessi precedenti si davano di attribuzione tradizionale, e l'indizio pur sempre inquietante di una firma (di cui tuttavia non ho potuto controllare, come si dovrà, la lezione e i motivi di autenticità; o quanto meno della sospettata falsità); e nei tratti del volto una iconografia di tale sorprendente simiglianza, da far dubitare che qui e nel ritratto di Monaco come nel volto segnalato della 'Scuola d'Atene' e nell'incisione vasariana della seconda edizione delle *Vite*, si tratti della stessa persona ritrattata. Ma non è su questo terreno che vorrei inoltrarmi, intuendo quale insidia nasconde la identità dell'impronta che, attraverso il filtro dell'ideale formale di un artista eccelso, ripropone ogni modello umano esterno nei termini simiglianti della visione trionfante dello stesso modello interno. Né si vogliono usare due pesi e due misure di fronte al quesito della identità della persona ritrattata, asserendo che il dipinto di Monaco sia l'autoritratto di Raffaello, e questo, tanto simile anche per elementi somatici oltre che per l'inclinazione morale, un volto che sembra il medesimo, ma il medesimo forse soltanto per l'arte.

Poiché è di questa che ci interessiamo, dico della purissima arte che vi appare, sia senz'altro lecito domandarsi quale mai pronto seguitatore della 'Umbrian School', che è la gratifica concessa fin'ora dalla critica inglese, avrebbe saputo maturare un interesse tanto approfondito per un aspetto tipicamente evolutivo dello stile del maestro, sembrandomi appunto che per quest'opera convenga una connessione con la cultura raffaellesca in prodigioso svolgimento fra il 1507 e il 1509. Quando si può considerare inoltre che ogni buon ritratto toscano (e ci si risparmi dunque la spiegazione che qui non c'è riscontro con una cultura nei limiti della scuola umbra), che ogni buon ritratto fiorentino anzi, fra il primo e il secondo decennio, da Bugiardini a Ridolfo del Ghirlandaio al primo Franciabigio, per limitarsi ai casi più facilmente equivocabili ove arieggi un prototipo di Raffaello, non lascia alcun margine di incertezza se soltanto si nota come inevitabilmente vi concresca il controllo di una

intelligenza meramente prestabilita della forma ad alterare il puro lievito formale di quelle impronte spiranti che erano la 'Muta' o i ritratti Doni. E ciò sia detto in particolare per i primi due pittori citati.

Né per quel che spetta al Franciabigio, oppure, per parare una più capziosa eventuale obbiezione, al giovane Andrea del Sarto, nobilissimo raffaellesco ancora nella 'Madonna' corsiniana del 1509, vi è traccia nel paese di quella tanto facilmente distinguibile 'scapigliatura paesistica' sviluppata, prima che dai veri genî del manierismo fiorentino, dal grande e timido Andrea. Né la sostanza della materia pittorica del quadro che studiamo può riferirsi ad Andrea d'Agnolo e alla delicata quanto fragile unione chiaroscurale in cui egli fin dagli inizi si riassetta nell'intento replicatissimo di accordare le avvertite inquietudini dei tempi con una più antica fiducia formale.

O meriterebbe forse indugiare di nuovo sul più facile riferimento alle formule imitative del Bugiardini e di Ridolfo? Sia pure, ma occorrerà ripetere ciò che da tutti è chiaramente inteso: quanto cioè la loro rilegatura paziente della forma alitante di Raffaello inverta una necessità che anziché muovere dall'interno, come nel Sanzio, preme dall'esterno di un vuoto prefigurato per l'isolamento di una circostanza d'obbligo di rilievo corposo, o che si dica, di emergenza plastica; circostanza quasi affatto insostenibile in quegli anni ove non fosse limbo di azione drammatica, e nodo poetico, per il solo Michelangelo. Di codesto inaccostabile dialogo in discordia, di corpi e di vuoti, resta nei nostri due 'minori' soprattutto un 'vuoto' da riempire indifferentemente con le buone proporzioni di uno stipite, di un'arcata aperta sul paese, quando non si voglia eluderlo con un fondo oscuro e astratto. Ma allora, nel quadro ad Hampton Court, dove lo spirito è infinitamente distante da quei duri impacci, di che cosa si sostenta l'accordo indicibile di moti silenti tra la figura e la quiete di una campagna fatta di memonici riflessi visuali e di ricordi d'arte: un brano degno delle più alte solitudini della pittura di Raffaello?

Se poi ci si prova per ultimo in un confronto con la cultura di Fra Bartolomeo, che è quanto dire con una delle componenti immancabili nell'arte dei pittori fiorentini della generazione dell'80 incapaci di fornire ingegno all'avvio della nuova 'maniera', e altresì di intendere le inquietudini altrettanto patetiche di Piero di Cosimo e di Filippino, e sono gli artisti non soltanto praticamente sodali del Frate,

si converrà che altro è la lucentezza della veduta che sorride al solo legittimo scioglimento del presente quesito raffaellesco, altro è il timbro della problematica essenzialmente accademica della civiltà che grandeggia in Bartolomeo e si riflette in Mariotto, mentre si declassa in ciascun'altro pittore della cerchia; in ogni caso fra un'alternativa visuale di ossea trasparenza e di fumide pressure: ed è sempre un problema più antico di reliquia formale 'nell'ombra violacea', per dirla con Adolfo Venturi, 'che sembra riflesso da specchio appannato'.

Ripigliando l'esame del nostro dipinto con minori riserve mentali, riesce più edificante cogliervi la semplicità sublime con cui il suo poeta realizza l'intento, che era anche, ma più travaglioso, in Leonardo, di dipingere una figura in un rifiorito rapporto con un ambiente paesistico contesto della propria squisita essenza o emanazione mentale: ed è questo, ed in Raffaello soltanto, l'aspetto primo a farsi cogliere, e perciò forse il più toccante, di quella sorta di mirabile e incessante ricambio meditativo tra sapienza della forma e senso di una poetica vitalità del visibile che intanto la supera e la nutre, e in grembo alla quale vanno ritrovate le rime e le cadenze che l'arte domanda. E allora, per qualche inezia luminosa, per qualche attimo di ispirazione che sfiora il vero, a guisa di sogno calcolato si sostituisce allo smalto sbarrato della bella macchina plastica fiorentina un pieno cosmo pulsante di immaterialità aurorali, di mormorazioni ritmiche; e le perfezioni per limpidezza che celebrano, come in un greco, le gloriose serenità.

Se non si staccano gli occhi dal quadro si avvertirà il prolungarsi interminabile della sua durata sentimentale, forse per i ritmi che mentre sforzano la loro inerzia si vestono di un'indicibile amicalità di apparenze. E al declivio di tenera felpa erbosa sulla destra (il brano più alto del quadro?) risponde quel che basta di paese, ma più in basso, sulla parte opposta; mentre, per la stessa tenerezza con cui stingono le lontananze del cielo, si smagliano dalla massa ondulata della capigliatura i pochi capelli non ravviati, a rammentare la ciocca leggera sfuggita alla reticella di Maddalena Doni.

Non si vuole mancare di avvertire, a questo punto, che fra tali parlanti acutezze e sublimi requisiti, sembra restare di qualche punto inferiore la tenuta stilistica nella resa del volto, per l'appunto, del nostro ritratto. Ma che ciò sia da imputare, semplicemente, alla cattiva conservazione che esso ora presenta è una spiegazione più sensata, io credo, di

quella che suggerisse una effettiva diminuzione di qualità, nella zona indicata, anche nelle condizioni di intattezza dell'opera quali siamo tenuti a ricuperare mentalmente al di là del guasto attuale. Poiché è certo che una cattiva conservazione toglie, anziché aggiungere. E con le ultime velature ciò che qui è oramai svaporato è il senso acuto di quelle individuazioni di stile che, per ragione e per buon metodo, non possiamo impedire al rimanente del dipinto tuttora intatto di suggerire, quasi, per dir così, a farcene solenne garanzia.

E che cosa si dirà, con qualche approssimazione, sulla data? Non credo ad esempio che quel problema di forma attorta, già scritto nelle pieghe del lino bianco della camicia, possa dirsi anteriore alle prime prove in tal senso esperite durante l'elaborazione della 'Deposizione' dipinta per Atalanta Baglioni, e finita nel 1507. Dopo questa data mi sembra che convenga anche la misteriosa e classica arcatura ritmica che flette, al minimo, la sagoma espansa della persona, nonostante che l'effetto ne sia grandemente diminuito dal taglio che certamente ha decurtato buona parte del dipinto in basso: un effetto non privo di relazioni con le torsioni e il gesto compiutamente aulici nella 'Madonna del baldacchino', secondo la formula che superando le sollecitazioni di Fra Bartolomeo penetra, miracolosamente indenne, fra quelle del Buonarroti.

NOTE

[1] Nei cataloghi della Pinacoteca di Monaco — vedi ad esempio: Franz v. Reber, *Katalog der Gemälde Sammlung in München* (1908), p. 230 — col n. 1059 (già 1078) compare da un cinquantennio in qua con la suddetta definizione; ma nel Catalogo del 1936, a cura di Ernst Buchner, pag. 85, essa muta in *Ferraresisch-bolognesisch um 1510*, rilevandosi inoltre il sorprendente carattere fiammingo del paesaggio, e suggerendo di collocare l'opera nelle vicinanze di Lorenzo Costa. Nel Catalogo più recente, infine, del 1953, è assai indicativo il mutamento della definizione in *Bolognesisch-Umbrisch, um 1505*, con la seguente dicitura: 'ritratto di giovane uomo rappresentante il giovane Raffaello'; indizio non scarso che il tempo, non solo per noi, era già maturo per un totale riesame di tutto il quesito. Sempre ben rammentata, peraltro, era stata la vicenda legata al dipinto, conoscendosi la sua collocazione ab antiquo in casa Del Riccio a Firenze, dove lo comprò Ignazio Hugford nel '700 come opera di Raffaello. Il 17 gennaio 1774 il Mengs firma una perizia, apposta nel retro del dipinto, che suona perentoriamente così: 'Io sottoscritto ho veduto e considerato il sopraccennato quadro, il quale giudico di mano di Raffaele d'Urbino, come sopra'.

[2] Il Passavant, nella famosa monografia su Raffaello, che appare nell'edizione tedesca nel 1839 e nell'edizione italiana nel 1882, nel I tomo, a pag. 87 della prima, e a pag. 65 di quest'ultima, accoglie l'opera

Raffaello: 'Autoritratto' *Monaco, Pinacoteca*

4 - Memling: 'San Giovanni Battista' *Monaco, Pinacoteca*

Raffaello: 'Ritratto' *Hampton Court, raccolte reali*

6 a, b - *Cambiaso: 'Adorazione dei Magi' e disegno preparatorio*

Torino, Pinacoteca; Milano, Ambrosiana

a, b - *Cambiaso: 'Battaglia degli Dei e dei Giganti' e disegno per il gruppo centrale*
Genova, Palazzo Spinola; Monaco, Graphische Sammlung

8 - Cambiaso: lunetta

Genova, Palazzo Spinola

fra gli originali del maestro, sulla fede anche della dichiarazione dell'Hugford (che lo credeva, come si vedrà non senza ragione, un autoritratto del pittore in età di 21 anni, tanto che figura come tale in una incisione di P. Antonio Pozzi e in una litografia di Lorenzo Quaglio), e del Mengs, collocandola giustamente nel tempo del primo soggiorno fiorentino, fra il 1504 e il 1505.

[3] F. A. Gruyer, *Raphael peintre de portraits* (Paris, 1881), I, pag. 95. Il Gruyer esclude già quest'opera dal catalogo di Raffaello, e rammenta la somiglianza col ritratto esposto a Hampton Court, di cui peraltro noi ci occupiamo in un'altra parte di questo studio.

[4] Cavalcaselle e Crowe, *Raffaello* (Firenze, 1891), III, pag. 431. Nello stesso anno il Morelli: Lermolieff, *Kunstkritische Studie über... die Galerien zu Munchen und Dresden* (Leipzig, 1891), pag. 141, si esprime soltanto a favore di un accentuato carattere umbro.

[5] B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance* (Oxford, 1932).

[6] Si veda alla nota 1.

[7] Si veda in particolare per Berto di Giovanni, l'Alfani e gli altri umbri: U. Gnoli, *Pittori e miniatori nell'Umbria* (Spoleto, 1923), pag. 16.

[8] Sono vivamente grato per queste comunicazioni e per ogni altro cortese aiuto prestatomi, al Dottor Ordenberg Bock v. Wülfingen, Conservatore presso i Musei di Stato della Baviera.

[9] Circa lo stato di conservazione dell'opera, che giova preliminarmente esaminare, si avvertirà subito che le condizioni odierne non lasciano sperare di ricuperare la parte dei capelli, molto danneggiata da antiche puliture e ritoccata, sembra, da un pennello moderno. Anche il viso, e in particolare la mano, presentano abrasioni che hanno svelato la superfice 'finita', procurando una opacità di materia, altrimenti smagliante in tutte le altre zone intatte del dipinto. Per gli stessi motivi si lamenta una sensibile riduzione di modellato nel collo. Si nota qualche ritocco anche nel verde del prato, sulla destra, ai limiti del collo, che è malamente ripreso lungo i contorni.

[10] R. Longhi, *Percorso di Raffaello giovine*, in 'Paragone', n. 65, pagg. 8-23.

[11] C. Ricci, *Pintoricchio* (London, 1902), pag. 146; C. Gamba, *La Raccolta Visconti Venosta*, in 'Dedalo' (1920), pag. 522.

[12] G. Gronau, *I ritratti di Guidobaldo da Montefeltro e di Elisabetta Gonzaga in Firenze*, in 'Bollettino d'Arte', IV (1925), pag. 443. La discussione, speriamo definitiva, dei due capolavori degli Uffizi e del ritratto di Emilia Pia di Montefeltro, passato nella Coll. Epstein di Baltimora, fu nell'ordine approvata dal Longhi, dal Berenson e dal Suida. Contrario invece si dichiarò l'Ortolani.

[13] R. Longhi, *Precisioni nelle Gallerie italiane: La Galleria Borghese. Il ritratto femminile n. 371*, in 'Vita Artistica' (1927), pag. 168.

[14] Al n. 710 del Catalogo di Hampton Court a cura di G. H. Collins Baker, a pag. 148. Esso ricompare sempre con la designazione ad 'Umbrian School' nel Catalogo della 'Exhibition of the Kings Pictures', n. 175, tenuta a Londra fra il 1946 e il '47. In precedenza, vedi: Passavant, I, pag. 59 e II, pag. 17 dell'edizione tedesca, e I, pag. 56 e II, pag. 21 dell'edizione italiana. Il Passavant, che vedeva il dipinto nella Galleria di Kensington, già lo riferiva al quadro menzionato come autoritratto di Raffaello nell'inventario della raccolta di Giacomo II. La sua lettura della firma, scritta nei due fermagli della giubba, è RAFFAELLO URBINAS FEC. Ma è il Gruyer a deprimere la qualità del quadro dandone un giudizio grossolanamente spregiativo. Molto più pertinente, in ogni caso, è il referto del Cavalcaselle (*op. cit.*, III, pag. 429), che suona così:

'... Questo bel ritratto, non esente da pulitura e da qualche parziale ritocco, fu in differenti tempi esposto a Hampton Court ed a Kensington, e corrisponde esattamente con un quadro descritto negli inventari del tempo di Giacomo II (Scherf, Royal Picture Galleries, n. 128) come un ritratto di Raffaello, dipinto da lui medesimo. Il nome che trovasi sui bottoni non è sufficiente a provare l'autenticità della pittura, che è eseguita con molta accuratezza, ed ha caratteri da far credere che possa essere d'un pittore fiorentino discepolo di Raffaello'. Non è da trascurare inoltre che il Cavalcaselle osserva che il rudere di fabbrica antica visibile nel fondo, a destra, può ben essere la tomba di Cecilia Metella sulla via Appia, ma che egli non ne trae sensatamente alcun indizio certo per una datazione posteriore al trasferimento del maestro a Roma, potendosi trattare per l'appunto di un elemento mediato da suggerimenti altrui.

ANDREINA GRISERI

UNA TRACCIA PER IL CAMBIASO

Una vasta revisione di tutta l'opera del Cambiaso, lo si avverte nell'aria, non potrà più a lungo tardare: troppo geniale e 'simpatico' il pittore, troppo suggestiva la sua impronta in una città sollecita quant'altre mai a rivendicare le sue più autentiche glorie, inserendole, quel che più conta, in un quadro più che regionale; ma non è a tacersi quanto, fino ad oggi, i contributi su di lui siano stati poco illuminanti, in senso storico; e le stesse recenti note della Suida Manning ('Art Quarterly' 1952), tranne l'ultima, informatissima, nell''Art Quaterly' del '54, sulla ricostruzione del gruppo di opere che ornava la Chiesa di S. Caterina in cui Luca aveva lasciato tra le altre cose le predelline inattese, squisite, di coll. Viezzoli ('ancora alla Carlo Braccesco', avvertiva il Longhi), accanto alla utile edizione di esemplari notevoli, inclinano stranamente ad una interpretazione in chiave luministica, di un Luca quasi pre-caravaggesco in sordina, senza per nulla avvertirci che si tratta di un luminismo decisamente di origine manierista, magari alla Beccafumi e alla Coxie, per essere Luca uno dei più squisiti comprimari della maniera più genuina, all'inizio della seconda ondata, s'intende, circa il 1550, e anche qualche anno prima. In questo senso sarebbe stato indicativo ed orientante presentarne qualche esemplare scelto ad una delle varie mostre in margine alla 'maniera' italiana: ne sarebbe sortita una valutazione certamente più sicura. Una di queste opere avrebbe potuto essere, ad esempio, la straordinaria 'Adorazione dei Magi' /*tavola* 6 *a*/ della Pinacoteca di Torino, che avrebbe portato

intanto la discussione, proficua, sugli inizi del Cambiaso, e orientato il discorso sulle primissime opere, gli affreschi di Palazzo Spinola */tavola 7 a/* all'Acquasola, ora Prefettura, che le fonti, dal Soprani al Ratti, tutte concordano nell'attribuire agli inizi dell'attività del Cambiaso. Un esordio d'una pienezza così focosa, da attestare non tanto i suggerimenti del padre, Giovanni Cambiaso, pittore non certo geniale quando si voglia prestar fede all'unica opera sicura di lui, la pala di Breccanecca presso Chiavari, o agli affreschi in S. Maria del Canneto a Taggia, condotti nel 1547 con Francesco Brea e con lo stesso Luca giovanissimo, quanto precisi e accesi riferimenti in primis a Perin del Vaga che aveva, a Genova, 'mutato il volto della pittura', e poi attacchi al Pordenone, studiato pure, accanto al Beccafumi, in Palazzo Doria, nelle scene purtroppo distrutte. Gli affreschi di Luca in Palazzo Spinola rivelano appieno la convinzione e l'entusiasmo che lo sorressero in quei suoi studi giovanili; e mentre rimandano all'esempio principe di Palazzo Doria, nella ripartizione delle lunette, nell'impostazione e persino nella soluzione del riquadro centrale sui peducci, un 'partimento' di chiara ascendenza raffaellesca visto tramite Perino, per l'unità della concezione, e la pienezza del risultato, non permettono di parlare di collaborazione; e inducono ad accettare alla lettera il Soprani quando avverte: 'tanto più è da ammirarsi (la volta) se si considera non esser stata da lui eseguita con altro ajuto, che con quello d'un semplice disegno, che si formò in un foglio di carta...' Così le lunette Spinola */tavole* 8, 9/ restano per noi fra le cose più mature del pittore, anche se con esse si può far coincidere l'inizio del catalogo delle opere sue, dal momento che sono scomparse o pressoché illeggibili le facciate dipinte a 'grandi figure' da Luca 'giovanetto'. I soggetti di Palazzo Spinola che sono stati definiti 'barocchi' ed apparvero al Venturi d'un 'michelangiolismo tra grottesco e macabro', caricati come xilografie, restano invece una delle cose più nuove in quel capitolo della 'Storia' dedicato ai genovesi; e ancor oggi, specie dopo il recentissimo restauro (e mi auguro che ne venga data notizia con adeguato apparato fotografico ad illustrarne i 'paesi' e gli 'ignudi' stupefacenti), ancor oggi, si diceva, la 'Battaglia degli Dei e dei Giganti', e l''Apollo che saetta il campo dei Greci a Troia', che sono le scene dei due scomparti centrali, per il colore intenso, si distaccano nettamente dalle raffigurazioni dei Calvi (presenti nell'androne d'ingresso); e per la vitale acu-

tezza e l'intensa sensuosa orditura nei 'paesi', tutti novità d'intenzione, costituiscono l'Iliade più singolare e 'colorata' che sia dato pensare, in confronto alla tradizione locale dei Calvi e poi dei Semino. Molti motivi ritorneranno in seguito nel repertorio di Cambiaso: qui sono le prime figure razzanti, le carni fiorenti, gli 'scorti' a taglio ampio, dispiegati e sostenuti con vena tra appassionata ed oratoria (oh quanto Pordenone!), cui il pittore ripenserà in certi brani vivissimi e commossi del 'Ratto delle Sabine' in Palazzo Imperiali, o nelle 'Storie di Telemaco ed Ulisse' in Palazzo Grimaldi-Pallavicini. Il leit-motiv di questo primo momento del Cambiaso è un 'gigantismo' quasi ossessivo, che si comunica alle stesse grottesche, ai viluppi umani, perineschi, nelle vele, e si concreta nell'agitarsi di masse a groppi concitati; e sono inserti di corazze antropomorfe e schienone di cavalli di mole inconsueta (si pensi ai nobili destrieri di Perino!) rintuzzati con poche lancie, ma enormi, quasi preistoriche, e poi occhi sbuzzati, muscoli enfiati, in un andante commosso, dove i gesti dei guerrieri omerici calano possenti, i visi appuntiti dagli 'scorti' di una terribile notomìa. 'Il nostro Luca in istile grandioso e patetico, descrisse l'infelice avvenimento dei figli di Niobe'; così giustamente commentava il Soprani. Uno studio per il gruppo centrale della mischia di cavalieri /*tavola* 7 *b*/ è alla Graphische Sammlung di Monaco (cm. 41,5 × 56,9; n. 2776; formato da due fogli uniti — a penna su carta preparata), recentemente riferito a Semino (cfr. L. Collobi Ragghianti in 'Critica d'Arte' 1954; nota 8 con un secondo numero d'inventario), ma da ricondursi decisamente a Luca, a questi anni, e a questo affresco in particolare, tanto che si potrebbe pensare si tratti del foglio stesso di cui parla il Soprani...

Dello stesso momento, partecipe della stessa grafia patetica, è lo studio con la versione originaria, databile prima del 1550, e già in relazione alla pala Kress, resa nota dalla Manning Suida, nella coll. Drey di Monaco. Che la partenza di Luca fosse decisamente manieristica lo si può avallare pensando a quanti elementi d'un raffaellismo tipicamente bolognese fossero in disegni come questi citati, che presuppongono più che verosimili scambi di cultura. La traccia può essere precisata quando si mediti su di una 'Adorazione dei Magi' /*tavola* 6 *b*/ che non mi so spiegar come, all'Ambrosiana, fra i disegni più tipici, e sfruttati, del Cambiaso, sia sfuggita all'attenzione di quanti si sono occupati dei disegni di Luca, assottigliandone anche troppo la fisionomia; forse

perché chiaramente abnorme rispetto ai fogli d'un cubismo teso ed intellettualmente precisabile, che il Lomazzo riconduceva agli studi delle 'quadrature de' corpi' di Foppa e di Bramante (e all'Ambrosiana è il famoso n. 537, con i manichini di Luca, in varianti strenue), inconsueto pure accanto ai sottili 'notturni', che rappresentano la cifra sia pure alta, ma solita, del Cambiaso. Il foglio inedito (n. F. 262 inf. (45) cm. 40 × 51,1; a penna su carta preparata) è condotto con lo stesso inchiostro della 'Battaglia' di Monaco, e come quello databile circa il 1547; d'una eleganza che ad un primo sguardo potrebbe suggerire certi riscontri con Battista Franco, ma li annulla immediatamente per un empito più originale; esso prepara uno dei quadri più suggestivi, e sicuri, di Cambiaso, la altrettanto sconosciuta 'Adorazione dei Magi' della Pinacoteca di Torino (n. 1,50 × 2,23 a olio su tavola) passata alla Galleria per acquisto illuminato di Roberto d'Azeglio, e rimasta assente ancora dal catalogo accuratissimo del Vesme (ediz. 1909), ma elencata nell'*Itinerario* del Pacchioni per la Libreria dello Stato (1938) come visibile nei depositi; uno dei pezzi fondamentali del cinquecento manieristico genovese. Nell'attività del Cambiaso il dipinto può collocarsi in immediata prossimità degli affreschi Spinola, e la datazione è confermata dal disegno. Una tonalità anche più raffinata, un lume diffuso sui rossi lacca, sui grigi argentei di sapore preziosissimo, stesi compatti sulla tavola fine (che andrà consolidata): e sono orli vivi a modellare il cavallo, anche quello centrato a tergo, a rialzare i motivi delle armature, più alla Giulio Romano che alla Polidoro, ad accendere le carni fiorite del bimbo irruente; oltre alle varianti sottili rispetto al disegno: la corona deposta sul terreno erboso, ed il re biondo scorciato in uno slancio patetico; il re moro, troppo 'vecchio testamento', e ancora inserto pressoché 'omerico' delle battaglie Spinola, sostituito dal cavaliere 'beccafumiano'; e ancora il velo della Vergine, trasparente, con brividi ed impuntature di pretta marca toscana e bolognese, che a quegli anni dovevano suonare, a Genova, come un anticipo particolare, non essendovi giunto ancora il Castello: si pensi che cosa dovessero pensarne i Calvi, e Giovanni Cambiaso. Il timbro di questo luminismo è ripreso appieno in un disegno agli Uffizi (n. 13708 F) in cui il 'gigantic style' si addolcisce in una delle più intense raffigurazioni di 'Sacre Famiglie' cinquecentesche */tavola* 10 *a*/.

Ma vorrei ora accennare ad alcuni altri esemplari situabili intorno a quell'anno 1550, che vide il Cambiaso attivo

nei termini della più ortodossa 'maniera': la 'Danae con l'ancella' n. 7020 agli Uffizi (anch'essa pubblicata come Semino), la 'Maddalena' n. 13828, degli Uffizi, la 'Venere con Cupido' dell'Art Museum di Indianapolis, che esposta a Londra nel 1955, ad una mostra del disegno europeo, trovò discordi pareri: secondo Benesch e Voss di Luca, secondo il Pouncey 'cerchia di Cambiaso'; la 'Sibilla' n. 13670 F, Uffizi, che sarà ripresa nella volta di S. Matteo, il 'Marte e Venere con amorino' n. 7017 degli Uffizi, pure riferito a Semino, una 'Venere', n. 13831 Uffizi, lo studio di 'cavallo' a Besançon, n. 1455 (foto Gernsh. 8359); la 'Madonna con Gesù e S. Giovannino', n. 2141 Uffizi /*tavola* 10 *b*/, d'un manierismo pungente, e anch'essa così palesemente tra Roma e Bologna. A questo punto vien fatto di chiedersi se non fosse intervenuto, circa il 1547, per Luca ventenne, così precisamente orientato, un viaggio romano, e se gli elementi del michelangiolismo degli affreschi Spinola e degli spunti qui riesumati non si accordassero con la meditazione puntuale dei fatti che si svolgevano nell'ambiente romano di quegli anni.

Nato nel 1527, l'anno che il Palladio, il Vasari e l'Armenino indicavano come un anno di elezione, quasi che la 'bella maniera' col famoso 'sacco' avesse modo di dilatarsi per tutta Italia, egli si era educato sulle pitture di Perino, passato appunto a Genova nel '28, dopo l'affanno e la miseria che lo aveva attanagliato al tempo delle incisioni del Caraglio (ancora nel foglio di grottesche alla Reale di Torino ne è un ricordo in una 'impresa' poco eroica: 'Perin fa assai per esser povero'); e a Genova, si sa, accettando l'incombenza della decorazione di Palazzo Doria, dal '28 al '36, egli si apprestava a lasciare il paradigma essenziale di tutta la pittura di decorazione della Genova del cinquecento. L'atrio, lo scalone, la loggia Doria, i due saloni con la 'Gigantomachia' ed il 'Naufragio di Enea' accanto agli esempi del Pordenone attivo nel 1532, e del Beccafumi, presente circa il '33-'35 (secondo la cronologia del Sanminiatelli) erano destinati a mediare per più d'una generazione lo spirito delle Logge e di Villa Madama. Ma nella precisa presa di posizione del Cambiaso, nelle opere che per esser dette assai giovanili si possono collocare circa il 1547, sui vent'anni dell'artista (e con questo pure inclinando alla cronologia del Soprani concederei qualche respiro ai 17 anni di Luca!), mi par di avvertire il risultato di uno scambio attivo con fatti di palese contemporaneità: fatti attuali, che

lo inducevano ad interpretare personalmente le riprese della più raffinata cultura raffaellesca della prima generazione, segnatamente di Perino. In questo senso si può dar credito alla frase del Soprani che parla di dissapori di Luca col padre a segnare il taglio netto con cui egli si poneva nei confronti della tradizione locale. Lo scambio fu con ogni verosimiglianza con Roma, che verso la metà del secolo era il fulcro vivo del movimento manierista, in misura materialmente anche più estesa che non nel 1527, come è stato dimostrato nelle note folte sul manierismo di quegli anni, da parte del Briganti. Era all'acme l'attività della generazione del Vasari, di Daniele da Volterra, di Battista Franco, con le complicazioni che inducevano le esperienze raffinate di Cecchin Salviati.

E al Cambiaso degli anni che coincidono con gli affreschi Spinola, proprio Daniele da Volterra con la sua interpretazione intransigente e leggermente 'pleonastica', quale si configurava alla Trinità dei Monti, in precisa coincidenza con lo scoprimento del 'Giudizio' e l'inizio della Paolina, poteva particolarmente aggradire. Su questa via si spiegherebbero la maggior programmaticità del michelangiolismo delle scene degli scomparti centrali negli affreschi citati di Luca e la levità sciolta e come fiorita liberamente, e in varianti più personali, dei paesi e delle mitologie sensuose nelle vele e nei peducci. Del resto non pare un caso che proprio una delle più singolari volte di Luca, in S. Matteo, un decennio più tardi, ancora trattasse, ed in partimenti 'arcaistici', delle Sibille e dei Profeti, suggestionati da una visione diretta di fatti michelangioleschi, non bastando a ciò la 'Lapidazione di S. Stefano' che Giulio Romano aveva inviato così per tempo a Genova (1523 c.). Nell'inserimento personale entro queste meditazioni attente e concentrate sull''idea' ossessiva di una grandiosa composizione, il Cambiaso apparteneva, in questo momento, alla generazione che s'è detto; come più tardi, per le tavole della 'Resurrezione' di S. Bartolomeo degli Armeni (1559), per l''Ascensione' del 1561 e la 'Resurrezione' di Montalto del '63, i suggerimenti più validi saranno quelli di Marco da Siena, negli esempî che alla metà del secolo si imponevano a S. Lucia del Gonfalone. Quanto ai rapporti con uno dei più impegnati e 'contemporanei' manieristi (erano nati nello stesso anno), il Tibaldi intendo, essi si fanno stringenti circa il '50, ma già allora Cambiaso aveva terminato, con buone probabilità gli affreschi Spinola: ed il percorso sarebbe dunque di uno stringente parallelismo, se si pensa che Tibaldi cominciò

ad occuparsi di pittura circa il 1545; il che non toglie, anzi, che di fronte alla spregiudicata accensione della 'Adorazione' di Torino verrebbe fatto esclamare: 'Oh questo è del Tibaldi divino!' e la coincidenza è stata notata pure dal Bologna; ed ancora, quando come io credo, anche dopo l'esordio degli affreschi Spinola il Cambiaso si fosse tenuto al corrente dei fatti romani, è proprio ad opere come l''Adorazione' del Tibaldi alla Borghese, del 1549, e più tardi a 'Sacre Famiglie' come quella, di Pellegrino, nella raccolta ex-reale di Romania, che lo si pensa interessato; per non dire quale fonte fosse allora per la pittura di decorazione genovese la sala Regia.

Tale premessa romana gli permise di capire appieno, e fu il solo ad approfittarne veramente, la lezione di uno dei più sottili pittori di quegli anni, Giovan Battista Castello detto il Bergamasco: un architetto che teneva assai alla sua qualifica di pittore, se nello schizzo con le colonne destinate a Palazzo ora Doria, in strada Nuova, si preoccupava di firmare: 'Io: Bapta de Castello pictor de Bergamo'. Su questa strada, che pareva riservata al predominio dell'Alessi, ed appariva allo stesso raffinatissimo Vasari una delle gemme dell'urbanistica e dell'architettura cinquecentesca, il Bergamasco aveva atteso a ben tre Palazzi, il Carrega Cataldi (1558-61), al n. 4, il Podestà (1563 c.) al n. 7, e quello già di Niccolò Spinola (1564), al n. 6, poi Doria, inciso dal Rubens in uno dei 'corpus' più commoventi ed eloquenti di tutta la Storia dell'Arte: 'Mi è parso dunque di fare una opera meritoria verso il ben pubblico di tutte le Province Oltremontane, producendo in luce li dissegni da me raccolti nella mia peregrinazione Italica, d'alcuni Palazzi della superba città di Genova. Perché sì come quella Repubblica è propria di Gentilhuomini, così le loro fabbriche sono bellissime e comodissime, à proporzione più tosto de famigle benché numerose di Gentilhuomini particolari, che di una Corte d'un Principe assoluto...' Così l'avvertimento del Rubens alla edizione, nel 1622. E terminava: 'Non abbiamo posti li nomi delli Padroni, perché ogni cosa in questo mondo: Permutat dominos, et transit in altera iura' (ed il caso tipico fu appunto quello del Palazzo di Niccolò Spinola, identificato dal Labò soltanto nel 1926, sotto il nome dei Doria; esso ospita attualmente la Sede dell'Unione Industriali).

Al Bergamasco, venuto in Genova dopo un preciso soggiorno romano, spetta, nel decennio dal '50 al '60 una particolare importazione di modi salviateschi e tibaldeschi,

percepibili negli affreschi già alla villa Lanzi a Gorlago, ora nel salone della Prefettura a Bergamo. Nell'inserto pungente di elmi veri e corazze di struttura illusiva è una nuova sensibilità ottica, cristallina, ad accentuare per via di lume i modi assorti delle 'Virtù' nei peducci, più ariosa nei paesi dove sono sassi e marmi veri, accordati nella luce tersa di una misura calcolatissima; la stessa che incide la tangente d'ombra viva sui tronchi d'alberi e sui capitelli corinzi, sui ponti solitari della Roma circa il 1550. Maggiormente servì al Cambiaso la orditura luministica del Castello che non la ricerca sia pur sottile ma pur sempre composita dell'Alessi. Ed egli non dimenticherà più la soluta inversione prospettica del Bergamasco, gli scorci come appianati e composti nel trapasso misurato di variazioni acutissime: viola accanto a grigi e rosa trapassanti al giallo, nelle 'Deità' di Palazzo Cataldi-Carrega, ancor oggi tra le più fresche decorazioni di tutto il cinquecento. Anche le grottesche del Bergamasco avevano questo impegno maggiore, ed erano segnate a profili nitidi, con l'inversione calcolata della luce; un abisso dalle divertite scenografie dei Semino, impostate sullo squillo di verdi intensi e di rossi pompeiani d'un'ortodossia programmatica. Ed è tutta una strada ancor da percorrere, quella della connessione Castello-Cambiaso, anche nei riguardi della 'veduta' cinquecentesca per via di 'quadratura', che il Longhi di recente indicava come un precedente vivo, accanto ai bresciani e ai bolognesi, per la stessa veduta più 'naturalmente' ottica del Seicento.

La collaborazione stretta di Luca col Bergamasco è documentata in più occasioni; ma è forse singolarmente interessante in S. Matteo, dove, avverte il Ratti, 'ambedue vi s'impiegarono con tal unione d'animo, e di stile, che non si sa distinguere quali sieno quelle del Bergamasco e quali le altre del Genovese...' La difficoltà a distinguere è ora piuttosto nell'umidità crescente e nei rifacimenti che hanno sfigurato gli affreschi delle cappelle della testata, che tuttavia, non mi par dubbio, spettavano al Bergamasco, mentre le navate laterali, con i puttini, e le Sibille, ed i Profeti, e il 'Miracolo' della volta centrale, lodatissimo in tutti i tempi, sono di mano di Luca Cambiaso. Anche per questo ciclo i disegni offrono precisazioni notevoli, e chiariscono quella che era l'"unione d'animo e di stile' di cui parla, e non punto retoricamente, il Ratti. Intanto: una primissima idea di tutta la decorazione è in un disegno di mano di Luca, sommerso fra gli 'Unbekannten' della Graphische Sammlung a Monaco

(n. 34128, cm. 26,4 × cm. 26,7 a penna, acquerellato) sconosciuto alla recente e all'antica bibliografia /*tavola* 11 *a*/. Il partimento esagonale, con le colonne di scorcio e le lesene a luce radente, la luce del Castello cui si accennava poc'anzi, saranno riprese nella volta a stucco e cassettoni, dal Castello stesso, che modellerà i quattro 'Dottori' angolari, riprendendoli dal disegno di Luca /*tavola* 11 *b*/; il Cambiaso poi scioglierà il motivo dei puttini che a scorcio pieno fanno corona alla Vergine, decisamente cambiasesca, nelle navate laterali. Il Bergamasco a sua volta dipingerà l'Assunta, ora assai deteriorata, in una delle cappelle della testata. Per il motivo delle Sibille e dei Profeti, d'un michelangiolismo alla Tibaldi /*tavola* 12/, ed i confronti potrebbero essere più d'uno, Luca disegnerà a lungo, e ne restano esempi numerosi, in parte anche noti. Ma tra i fogli di questo momento, accanto a quello essenziale di Monaco, è lo 'Studio' di Luca per la navata centrale /*tavole* 13 *a*, *b*/, al British Museum (n. F. 5210 - 2 foto Gernsh. 4895) a penna, acquarellato, con riferimenti precisi ai paesi del Bergamasco, ma tipico di Luca, nel momento dei più famosi notturni, e ancora legato ad un disegno suggestivo come quello nella coll. del Duca di Devonshire, a Chatsworth, per la 'Sacra Famiglia' di Graz. Accanto i disegni del Castello apparivano più grafici, meno drammatici, sia pure di una monumentalità mirabile; e forse l'esempio più interessante, per questo decennio è il n. 5040 a Windsor (n. 210 del recente catalogo di A. Popham e Wilde) /*tavola* 14 *a*/.

A questo punto non posso fare a meno di riprendere un disegno /*tavola* 14 *b*/, dato tradizionalmente alla Biblioteca Reale di Torino a Giovanni da Udine (N. Inv. 15812, a penna acquarellato) che non mi pare dubbio sia genovese, e circa il 1560, ma per cui proprio non ho riferimenti precisi: puttini sgusciati come negli stucchi di Marcello Sparzo, e di Andrea da Carona, colonne scorciate alla Castello, ed inserti di figure alla Cambiaso: che si può chiedere di più, per lasciare pro-tempore il foglio nell'anonimato, pure designando una fucina attiva con un unico intento decorativo?

In un secondo momento, che altri chiamano terzo, o che so io, ma che culmina con il 1570 circa, il Cambiaso, partito il Castello per la Spagna e precisamente per l'Escorial, nel 1567, fu attivo al fianco dei Semino, la cui ripresa, sia pure a distanza di decenni, di motivi raffaelleschi e alla Peruzzi mi pare tutt'altro che scarsa, e non di rado, in specie a Villa delle Peschiere, d'una qualità raffinatissima. Ma accanto a questa cifra vien fatto di chiedersi di che portata sia stato

lo scambio, e quali interessi comuni potessero avere Semino e Cambiaso. Rifacendosi al momento in cui giunse al colmo la collaborazione di essi, a Villa Pallavicini delle Peschiere, il confronto della 'Sfida di Apollo' dove è tutta la suprema bravura del Semino nel riprendere e moltiplicare a scenografia illusionista capitelli e architravi dell'Alessi, nell'accenno alle 'rovine' in grigio marezzato, con la parete del salotto a destra in cui Luca irrompe con un empito da ricondurci inaspettatamente alle impressioni degli affreschi circa il 1550, mi pare indicativo: e la 'Diana che lotta col satiro' /*tavola* 15/ finisce per ingigantire la stessa nicchia dell'Alessi, mentre l'ombra viva sui marmi, d'una finzione acutissima, chiarisce quali potessero essere le discussioni fra i due pittori; il Cambiaso confinato in un salotto laterale, dove pure i monocromi dei busti a finta scultura, di mano sua, hanno una morbidezza sensuosa inedita rispetto alle finte allegorie del Semino; (e ripropongono il problema della scultura del Cambiaso, sempre riconoscibile, a cui non a caso, nel ninfeo della stessa Villa potrebbero spettare le quattro cariatidi di fondo). Questo abbandono appassionato, e se ne veda il rapporto delle carni affocate del Satiro con quelle luminosissime della Diana, di così straordinaria giustezza ottica, ma troppo poco 'scientifica', all'apparenza, per figurare in un 'Taumaturgus Opticus'..., lo scorcio irrorato del volto e dei capelli a massa accesa, dovevano suonare eccessivi sotto le volte del Semino, dove la 'Storie di Ulisse' ed i 'Concili degli Dei' o il 'Viaggio del Carro di Diana' si svolgono come scene trionfali sullo sfondo di vedute direttamente riprese dalla Farnesina, mentre i paesi colorati in grigio e in rosa hanno delicatezze memori di Perino. Ma non era possibile sottrarsi al fascino del Cambiaso, neppure per il Semino, se nella volta con la 'Storia di Niobe' a pian terreno /*tavola* 16/, egli cede il campo a Luca stesso, e così dopo aver dipinto il paese romano, e alcune figure in secondo piano, egli affida al Cambiaso, come mi suggerisce il Longhi, il gruppo della madre impietrita, lo scorcio delle due figure urlanti, il cavaliere sul destriero bianco colto di schiena, e l'arciere in alto a destra. Di questi modi il Semino si ricorderà nella svolta in chiave classicistica, ancora tra Vasari e Daniele da Volterra, che gli detterà in Palazzo Parodi, nel 1578, la 'Caduta dei Giganti'. La revisione dei rapporti Cambiaso-Semino, seguita con un adeguato commento cronologico, porterà altre sorprese, quando si pensi che alla base della ricostruzione di Semino disegnatore è stata avanzata

di recente dalla Collobi-Ragghianti l'identificazione di un disegno dell'Ambrosiana /*tavola* 18 *a*/ con la 'Caduta di Fetonte', come studio preparatorio per il Fetonte della Villa delle Peschiere, mentre si tratta di un Cambiaso sicuro, per un affresco consimile, eseguito da Luca in Palazzo Doria /*tavola* 18 *b*/, già di Niccolò Spinola, al n. 6 di Via Garibaldi, il medesimo Palazzo cui attendeva il Castello nel '64. L'affresco di Luca circondato da quattro medaglioni bellissimi, e ch'io sappia inediti, è dunque precedente, e da esso il Semino trarrà l'invenzione della mischia volante dei destrieri /*tavola* 17/, combinandoli con la 'veduta' alla Peruzzi, spogliandola della rigorosa squadratura cambiasesca, ma riprendendone direttamente il gesto riverso del Fetonte precipitato (che nel disegno aveva posizione inversa, poi abbandonata in primis dal Cambiaso). La cultura del Semino partecipava dunque di altri elementi, che lo inducevano a prediligere gli aspetti più eruditi del manierismo, a scoprire nelle grottesche sottili variazioni, a inserire monocromi di finto marmo e bronzo alla Vasari, e magari riprendere brani vivi del paesaggismo cinquecentesco, guardando insistentemente ai 'fasti' zuccareschi di Caprarola, soprattutto, oltre che alla pittura di decorazione sostenuta da stucchi e grottesche e con essa perfettamente cònsona, della Villa di Papa Giulio e ai motivi della Sala Regia. Una pienezza felice, d'una vitalità carnosa, goduta, pare essere in questi anni, per contrasto, il sogno di Cambiaso, in un intrecciarsi di ritmi placati in questa stessa convinzione e nella coincidenza perfetta di intenzioni e risultati: se ne confronti a questo punto il Parnaso di Palazzo Pallavicini-Pessagno in Salita S. Caterina, n. 3 /*tavola* 19/, per cui è un primo disegno preparatorio, il n. 13819 agli Uffizi (già riferito ad un inesistente affresco di Cambiaso in Palazzo Cataldi-Carrega, e l'affresco Carrega spetta invece a Bernardo Castello), poi ripreso in un foglio più strettamente legato alla volta di Salita S. Caterina (n. 13802 - Uffizi). Nell'affresco, è una scioltezza che il disegno non rende affatto e i gruppi delle Muse ed Apollo entro un bosco d'un verde intensissimo, su di uno sfondo di acque azzurre sfoggiano vesti a rosa sull'erba, e sandali a borchie; e poi sono treccie bionde e veli trasparenti che ritornano nelle tonalità stupende dei quattro scomparti con le scene laterali: una mitologia evocata con un humour spregiudicato e innocente, sconosciuto alla narrazione seriosa dei Semino e del manierismo in genere.

Ciò non ostante le quattro scenette di questa rara saletta appartengono puntualmente alla più deliziosa maniera di quegli anni, con accostamenti, nella scena con il bagno di un eroe /*tavola* 20/, alla più arcaica tradizione mantovana e parmense; come non mancarono da parte del Cambiaso riprese commosse dal più puro paesaggio neo-giorgionesco; ma qui occorrerebbe riprendere esempi dalle lunette e dai fondi dei suoi affreschi, accanto ad inediti inattesi. Questi brani d'un 'pittoresco' freschissimo, a rinverdire inserti di accostante verità, non mancarono anche nella tarda ripresa 'controriformista' di Luca, e mentre all'Escorial egli accompagnava la 'figura cubica' di Juan de Herrera con un Paradiso di larvate essenze tra il grigio e l'azzurro, non è un caso che di fronte a quei modelli il Tibaldi ricuperasse e quasi consolidasse la sua aspirazione ad una 'terribilità' ossessiva, quella propria di un trentennio precedente, mentre il Carducho vi scorgeva elementi di una bellezza commossa diversa dal 'particulare' illusivo dei manieristi più spericolati, atti ai suoi 'lienzos' di umana quotidiana verità. In questo senso del resto non erano inutili gli atteggiamenti del Cambiaso nella S. Anna spagnola dell' '83, né la Predica del Battista di questi stessi anni; e, analogamente, furono normative le tele con le 'Battaglie di Lepanto' che Luca aveva lasciato nel 'patio' dell'Escorial, e suonavano ancora, accanto alle più corsive pitture di Fabrizio Castello e del Granello, come un ultimo omaggio ai suoi propositi giovanili più autentici: e per questo merita riguardo la citazione che ne fa il Ponz, nel suo *Viaje*. Ma anche a Genova la 'controriforma' del Cambiaso tardo (e vorrei conoscere data e provenienza di una tela come la 'Pentecoste' ora nei depositi di Palazzo Bianco, che già par uscita dalla 'bóveda' dell'Escorial), fu portante. Non a caso uno dei Moncalvo più tipici e maturi, la 'Natività' della chiesa dell'Annunziata, riferita variamente dall'Alizeri a 'pregevol ma ignoto pennello', poi al Calvi e insistentemente a scuola genovese, è una conferma di che peso fosse stata la 'maniera' di Luca e quanto validi e attuali suggerimenti avesse saputo offrire il suo sottile rigore formale.

RAFFAELLO CAUSA

FRANCESCO NOMÉ DETTO MONSÙ DESIDERIO

Una fortuna assolutamente imprevedibile sta accompagnando la recentissima riscoperta di questo vivace quadraturista della Napoli viceregale e la prova del rinnovato interesse è nel moltiplicarsi delle opere riportate in un breve volgere d'anni ai fasti del collezionismo maggiore; così che oggi non solo siamo lontanissimi dal piccolo elenco degli otto dipinti faticosamente messo insieme dal Sobotka nel 1912, nella voce del Thieme-Becker, quando ancora del pittore non si ricordavano che le due vedute napoletane menzionate dal De Dominici, o dei 15 sui quali poteva con buona approssimazione fare il punto nel 1935 il Réau sulla 'Gazette des Beaux Arts', ma anche dalle 69 voci, non tutte del resto pertinenti[1], del Catalogo monografico curato dallo Scharf in occasione della grande mostra al Museo Ringling di Sarasota, nel febbraio del 1950.

Questa affermazione improvvisa fa parte di quei fenomeni nei quali ben poco rientrano gli effettivi elementi di validità artistica, e molto invece fattori esterni, di gusto o anche di contingente attualità culturale; e proprio alle voci moderne della metafisica e del surrealismo che hanno avuto tanta parte nella caratterizzazione del gusto contemporaneo, già per altre vie composito e decadente, tocca il riconoscimento d'aver reso apprezzabile come meglio non sarebbe stato possibile, ed alla pari di quanto avveniva per i committenti-nostalgici controriformisti, educati ad una visione aulica ed antinaturalistica da élite — questo frutto sfatto della tarda aristocrazia manieristica.

Ma per la completa conoscenza di un periodo storico anche questi elementi vanno indagati ed approfonditi, evitando però d'un canto le troppo superficiali esercitazioni 'à la page', a mezza via tra la critica neurologica e quella psicoanalitica, e dall'altro il vicolo cieco di ancor più facili suggestioni ermetizzanti. E proprio in forza delle molteplici esperienze precedenti si pone subito la necessità di puntare direttamente alle precisioni biografiche, movendo dalla essenziale eloquenza dei documenti.

Il primo compito è quello di squarciare l'ambiguo alone di mistero, propizio alle più grossolane confusioni, che involge

il nome stesso del pittore, Monsù Desiderio, di nazionalità, di parenti, di amicizie e di discepolanze ignote.

Che si dovesse trattare di uno straniero era cosa pacifica sin dai tempi del Baldinucci (*Notizie...*, ed. 1812, XIII, pag. 417) per quell'appellativo di Monsù del quale, nella cosmopolitica Napoli seicentesca, uno spagnuolo o un italiano non sarebbe stato mai insignito; e Pistoia non era tanto lontana ed i toscani facevan numero a Napoli, ragione questa sufficiente, ove mai non ve ne fossero state altre [2], a far cadere l'ipotesi, curiosamente resistente, dell'identificazione di Francesco Desiderio da Pistoia con il nostro Monsù. Ed era anche abbastanza ovvio che questo straniero avesse operato in larga misura a Napoli, come provava il ricordo dedominiciano, la documentata provenienza dei cinque quadri Harrach, ed il folto gruppo di quadri dell'artista conservatisi (almeno sino a questi ultimi anni) nella città; ma chi era questo straniero, e le opere riunite sotto il suo nome potevano dirsi con certezza tutte di un solo artista?

Sotto il nome sociale di Monsù Desiderio vanno confuse almeno tre diverse personalità di pittori: il maggiore, l'autore delle architetture tanto sapienti quanto folli e spericolate, delle scene di terremoti, esplosioni, incendi ed altre simili superumane iatture, il misterioso ed enigmatico Monsù Desiderio si chiama Francisco o François Nomé, il secondo è Didier Barra ed il terzo un anonimo imitatore del Nomé. Sono parecchi i quadri firmati Nomé con qualche rara variante di scrittura: la 'Presentazione al tempio' di collezione privata romana pubblicato nella tav. XI nel Catalogo della Mostra alla Galleria dell'Obelisco ('Franciscus di Nome'); la 'Distruzione di Sodoma' nella Collezione della Principessa Sanfelice di Bagnoli a Napoli /*tavole* 26 *a*, *b*/, pubblicato in quello stesso Catalogo a tav. 3 ('Francisco De Nomé'); un 'Interno di Cattedrale' inedito nella Collezione napoletana della Principessa Capece Minutolo Miranda ('Francisco Denomé'); un secondo interno di Cattedrale /*tavola* 22/ passato attraverso l'Ufficio Esportazione di Napoli ('Frand Nomé'); una 'Circoncisione' /*tavole* 23 *a*, *b*/ a New York, proprietà Kleinberger ('Francisco Didnomé'); ed infine, molto noto, l'interno di Cattedrale già in Collezione Palmer, pubblicato anche nel Catalogo di Sarasota alla tav. IV, dove la firma è stata letta per esteso 'Francisco Desiderio' [3]. Tra le lezioni differenti, per un gruppo di quadri inequivocabilmente della stessa mano elementi costanti di lettura e di interpretazione restituiscono la firma

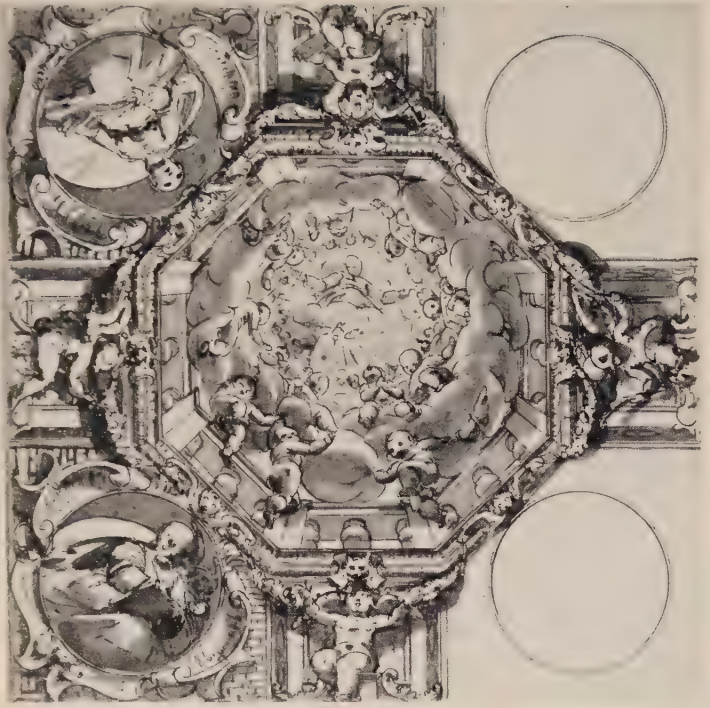
quale quella di 'Francisco Nomé'. Ora questo artista è noto anche per via documentaria, ed i documenti relativi sono già stati pubblicati da qualche tempo. Il primo nel '39 sulla 'Rassegna Economica', pubblicata a Napoli a cura del Banco di Napoli (a pag. 558, nella rubrica dei documenti estratti dall'Archivio storico del Banco di Napoli dai giornali di Polizze del Monte e Banco della Pietà, a cura dell'Ufficio storico dello stesso banco); non è in sé molto importante, ma basta a darci la certezza delle generalità e della presenza dell'artista a Napoli: 'A Francesco de Maria di Somma D. 30 e per lui a Francesco Nome per lo prezzo de 12 quadri che aveva da fare di sua mano dell'istoria di Faraone del Fratello per prezzo di D. 132'. Il documento è in data 2 maggio 1618. L'altra notizia compare in uno scritto del Prota Giurleo, scrupoloso ed infaticabile ricercatore cui molto debbono gli studi sull'arte figurativa e sulla musica nell'Italia Meridionale. Si tratta di un accenno fuggevole, ma non per questo meno stimolante, contenuto in una sua rara pubblicazione dal titolo: *Pittori Montemurresi*, edito a cura del Comune di Montemurro nel 1952. In uno dei tre articoli che formano la pubblicazione, nel far la storia di alcune gustose e romanzesche vicende biografiche del pittore Carlo Sellitto, illustre cittadino montemurrese, e del mancato matrimonio del Sellitto, con una delle figlie del pittore fiammingo Loise Croys, il Prota Giurleo menziona tra gli artisti che frequentavano la casa del Croys, anche 'un lorenese di Metz che si chiamava François Nomé'. Ma il Prota Giurleo, mosso da altri interessi non dava maggiori ragguagli in quella sede né corredava questo sommario accento d'alcuna precisa referenza; ci siamo quindi rivolti all'illustre amico che con squisita liberalità ci ha trasmesso nella sua interezza il documento cui aveva attinto per il passo che ci interessava, documento rinvenuto una trentina d'anni or sono ed ancora inedito, che non è solo una nuova e più lampante prova della esatta lettura della firma e della esistenza del personaggio, ma una risposta precisa e definitivamente chiarificatrice a molti degli interrogativi legati alla sinora misteriosa figura di Monsù Desiderio.

Si tratta dell'atto nuziale tra Francisco Nomé, anzi secondo la firma autografa François De Nomé, 'di Lorena e proprio di Mes (Metz), domiciliato a Napoli, pittore di anni 20 circa', con Isabella Croys, figlia del pittore Loise Croys alla presenza di Iacomo Thoma, 'todesco et proprio di Costanza, domiciliato a Napoli nella strada di Monte

9 - Cambiaso: fregio

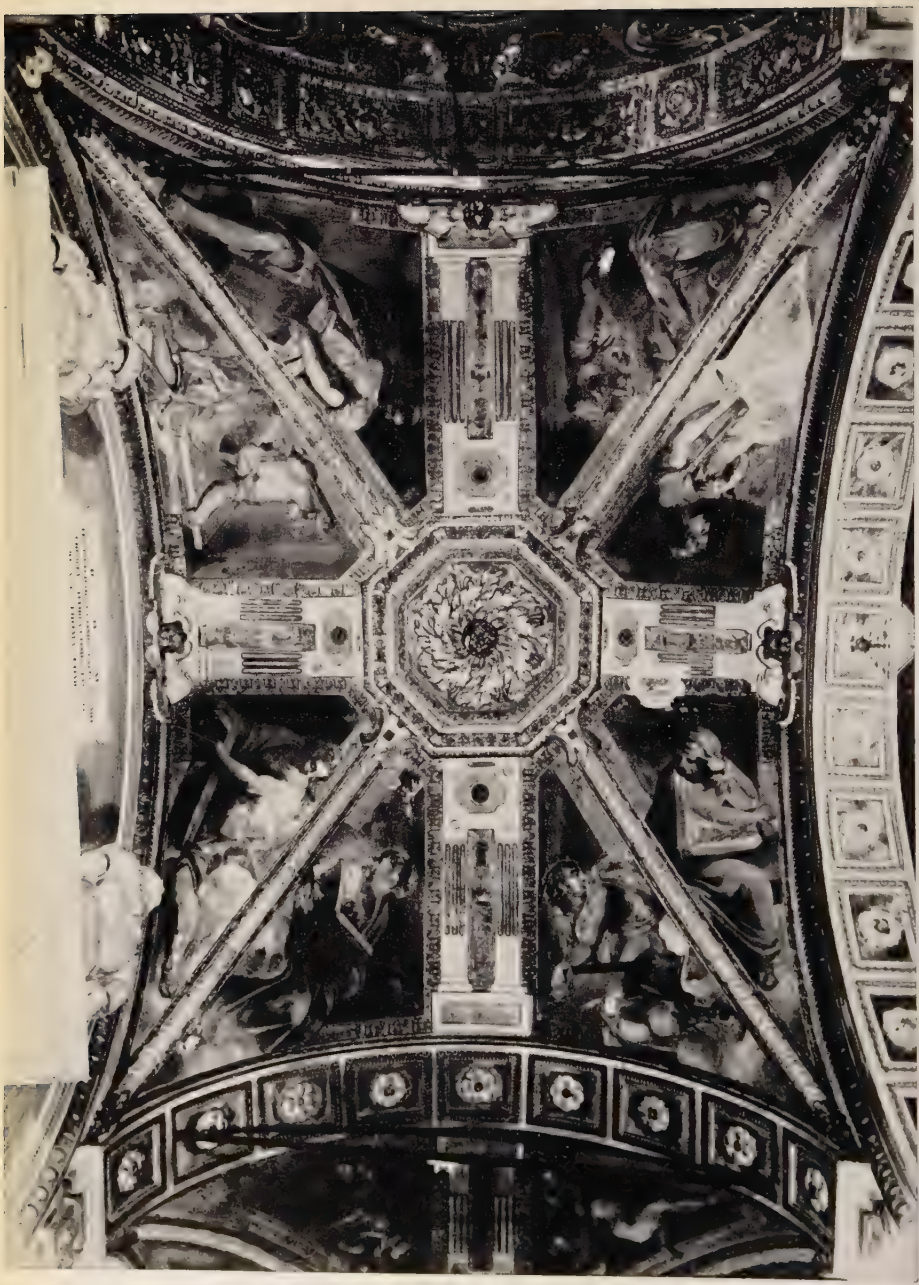
Genova, Palazzo Spinola

10 a, b - *Cambiaso: disegni per una 'Sacra Famiglia' e per una 'Madonna col Bambino e San Giovannino'* *Firenze, Uffizi*



11 a - *Cambiaso: Studio di volta* *Monaco, Graphische Sammlung*

11 b - *G. B. Castello: Volta* *Genova, San Matteo*

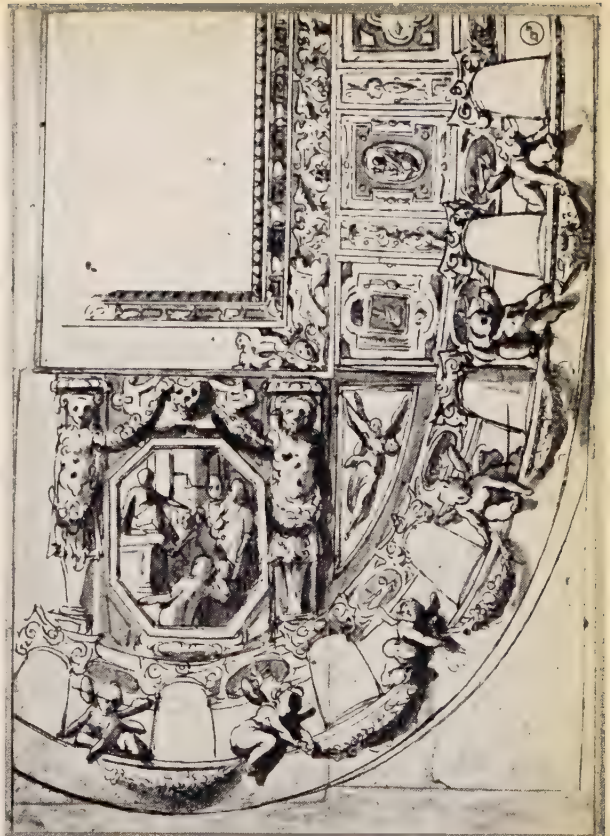


12 - Cambiaso: 'Sibille e profeti' *Genova, San Matteo*

13 a - *Cambiaso: `Miracolo`* *Genova, San Matteo*

13 b - *Cambiaso: disegno preparatorio* *Londra, British Museum*

14 a - *G. B. Castello: 'Scena di storia antica'* *Castello di Windsor*



14 b - *Scuola genovese c. 1560: Studio di volta*
Torino, Biblioteca Reale

- *Cambiaso: 'Diana lotta con un satiro'* *Genova, Villa delle Peschiere*

16 - A. Semino e L. Cambiaso: 'I Niobidi' *Genova, Villa delle Peschiere*

17 - A. Semino: 'La caduta di Fetonte' *Genova, Villa delle Peschiere*

18 a - *Cambiaso: disegno per la 'Caduta di Fetonte'*
Milano, Ambrosiana

18 b - *Cambiaso: 'Caduta di Fetonte'*
Genova, Palazzo Doria, già Spinola

19 - Cambiaso: 'Apollo e le Muse' *Genova, Palazzo Pallavicini-Pessagno*

20 - Cambiaso: 'Il bagno di Ulisse' *Genova, Palazzo Pallavicini-Pessagno*

Calvario, pittore di anni 24 circa' e di 'Nicola Romeo di Lorena e proprio di Verdune domiciliato a Napoli alla Comedia, scarparo di anni 33 in circa'. Nel documento che è in data 13 maggio 1613 François De Nomé (sic) sottoscrive questa dichiarazione: 'Sono circa anni undeci che sono partito da mia casa con altre persone, et andai a Roma, dove sono stato circa otto anni, dove m'imparai l'arte predetta di pittore con M.ro Baldassarre, che non mi ricordo suo cognome, ma abitava nella strada detta l'Imperione, che esce allo ponte de S.to Angelo, e tre anni sono che me ritrovo habitare in Napoli, dove habito, et non ho padre et se dimandava Simeone Nomé et dal tempo che partivi da mia casa mai ho avuto aviso se Antonietta Cofiré mia madre è viva o è morta, atteso io la lassai viva quando partii da mia casa et non ho avuto mai moglie, né ho promesso né dato fede a donna nessuna di prenderla per moglie, né ho fatto voto di castità, né di religione, che al presente me accaso con Sabella Croys, e questa è la verità' (Arch. Curia Vescovile di Napoli, Fasc. F-N, 13/5/1613).

L'accordo dei due documenti con le opere firmate permette di stabilire che il prospettico noto sotto l'appellativo di Monsù Desiderio è François Nomé, figlio di Simeon Nomé, nato in Lorena, a Metz, nel 1593, venuto a Roma nel 1602 e trasferitosi più tardi, nel 1610 a Napoli dove è attivo almeno sino al 1618.

Come François Nomé sia divenuto Monsù Desiderio non è del tutto chiaro: non crediamo che il De Dominici sia un falsario ed anzi innumeri riprove, raggiunte negli studi più recenti, fanno fede della sua attendibilità di accorto e coscienzioso conservatore di notizie e di tradizione oltre che di conoscitore acuto ed illuminato, così da indurci ad una preconcetta reverenza all'atto di addentrarci nella intricata selva delle sue indicazioni, e però se il De Dominici parla di un Monsù Desiderio ciò sta ad indicare che in questa maniera dovesse essere effettivamente designato l'artista nell'ambiente; d'altronde, in casa Capece Minutolo, si conserva un vecchio inventario della collezione del Principe di Ottajano, un manoscritto certamente settecentesco, nel quale un 'Interno di Cattedrale' corrispondente inequivocabilmente al dipinto che reca la firma Francisco De Nomé, del quale abbiamo prima parlato, è menzionato col nome di Monsù Desiderio. Una ipotesi verosimile, per il chiarimento del nome è che il nostro artista si chiamasse Francesco Desiderio Nomé, anzi François Didier Nomé: in tutte le firme dei

dipinti, ed anche nella firma dell'atto nuziale prima riportato, tra il nome François ed il cognome Nomé appare un D, o un DI o un De, talvolta riuniti l'una o l'altra parte del nome, 'Frand' o 'Didnomé'. Questo De o Did nel dipinto già Palmer si apre in Francisco Desiderio almeno secondo la lettura della firma che dà il primo proprietario (comunicazione epistolare) e che viene anche accolta nel Catalogo della Mostra di Sarasota.

È invece ignoto ai documenti, il secondo pittore tramandatoci sotto l'etichetta di Monsù Desiderio, Didier Barra che torna alla luce grazie ad una firma; ed anche all'omonimia dei due pittori francesi attivi a Napoli, quasi negli stessi anni può essere imputata la confusione per la quale le due personalità siano state sinora riunite sotto l'unico nome sociale, confusione di vecchia data ed anteriore al De Dominici che ricorda un solo Monsù Desiderio (e, sul piano della cautela, qualora la firma del dipinto già Palmer non dovesse leggersi così come è stata letta e l'ipotesi del De o Did come abbreviazione del Didier non dovesse essere considerata valida, resterebbe la possibilità che il nome del secondo artista franco-napoletano, si fosse imposto a danno di quello del primo e più antico Monsù): François Didier Nomé dunque, e Didier Barra, due pittori lorenesi, entrambi di Metz, ed attivi a Napoli all'incirca negli stessi anni.

Sul retro di uno dei dipinti del Museo napoletano di San Martino, raffigurante la veduta di Napoli dal mare, dipinto già attribuito a Monsù Desiderio e come tale pubblicato nel Catalogo della Mostra di Roma, si legge 'DESIDERIUS BARRA EX CIVITATE METENSI IN LOTHARINGIA F. 1647' [4]. Sulla scorta di questa indicazione il dottor Sluys di Bruxelles ha condotto delle ricerche negli archivi di Metz, e grazie alla collaborazione del signor Tribaut di Morembert, archivista illustre di quella città, ha potuto trovare nei registri della Parrocchia di Saint Maximin la citazione di un Didier Barra, figlio di Clément Barra e di Jeannon Pitelain, nell'anno 1608. Poiché il nome del Barra dopo quell'anno non compare più negli archivi di Metz, il dottor Sluys [5] ritiene che a quella data all'incirca debba porsi l'emigrazione del Barra in Italia, e non è difficile immaginare a chi si sia rivolto, il giovane lorenese, appena giunto nel paese straniero, per tentare le vie dell'arte.

Didier Barra, nel 1608 ancora a Metz, quando l'altro pittore di Metz François Didier Nomé è a Roma già da sei anni, non è mai menzionato (almeno allo stato attuale delle

ricerche) nei documenti napoletani; ma l'opera firmata sul retro è così caratteristica da permetterci di riconoscere come di sua mano un gruppo unitario di vedute, e da queste possiamo trarre, in attesa di ulteriori precisioni documentarie, due elementi di cronologia: la data più tarda, 1647, che è nel dipinto firmato /*tavola* 27/, e la data del 1631, che è quella della famosa eruzione del Vesuvio raffigurata in una tela ancora inedita, di proprietà Allomello /*tavola* 28/ strettamente connessa al dipinto firmato. Negli anni della piena maturità del Nomé, quando il 'pittore di cataclismi' realizza le sue più esagitate invenzioni in scene di rovina e di furore, la calma pittura del Barra si realizza sul piano di una minuziosa e lenta applicazione artigianale, tutta terrena e concreta ed aliena da ogni effetto di divagazione fantastica.

Didier Barra è un topografo più che un vedutista: anche se alcune delle sue vedute di Napoli dal mare sono le più belle che non si fossero mai viste dal tempo della tavola Strozzi nella stessa direzione della precisa referenza vedutistica, come una pittura di mappa; topografo e forse cartografo; le ricerche in tal senso non sono state ancora esperite: ma il gruppo delle opere attribuibili a lui con certezza, e cioè le tre vedute del Museo di S. Martino, quella già citata nella Collezione Allomello, quella di Collezione Everett Austin (Catalogo della Mostra di Sarasota, tav. XXXIII), altre tele piccole in collezioni private romane e napoletane, ed infine in molte chiese napoletane, la collaborazione per il particolare della veduta nella diffusissima composizione con S. Gennaro che libera la città dai pericoli dell'eruzione (con Onofrio Palumbo alla Trinità dei Pellegrini /*tavola* 29/, col Marullo a S. Gennaro dei Cavalcanti [6]) lo caratterizzano come preciso ed acuto illustratore di panorami della città, specialista in vedute con vascelli e velieri in primo piano, documentarista specializzato in panoramiche a volo d'uccello. Naturalmente una comune aria di famiglia, del resto comprensibilissima, lo lega, nei mezzi espressivi, al suo più illustre conterraneo, ma è diversa la specializzazione, 'il genere', è diversa la libertà mentale del Nomé, la sua capacità di evasione fantastica nei limiti di una spaziosità rigidamente determinata, in senso scenico, e ciò appare evidente proprio quando si comparano alle opere del Barra opere del Nomé a queste più prossime, come le vedute veneziane di Piazza San Marco (ed a quelle note della Casa Christie e della Collezione Scharf di Londra bisogna aggiungerne una inedita e molto bella in collezione Allomello a Roma), confronto

che bene pone in risalto la diversa posizione dell'uno e dell'altro di fronte alla veduta del vero, il Nomé quadraturista di razza, dal vivace gusto scenografico e sempre attento ad effetti di particolare suggestione manieristica, il Barra, invece formalmente più libero ed anche più lirico, spesso capace di esprimersi con un sottile pittoricismo, pronto a cogliere nella sua interezza l'emozione della luce sul paese. E che poi il Barra dipingesse all'occasione galeoni gondole e bucintori nei dipinti del Nomé è fatto che non sposta i termini della questione. Ma oltre alla comune città natale l'avvio iniziale dové svolgersi per i due artisti in uno stesso ambiente di cultura anche se il Barra ne conservò più a lungo del Nomé i segni caratteristici complicandolo poi con un tirocinio specialistico presso i molti cartografi stranieri attivi a Napoli in quegli anni.

La formazione di François Nomé è tutta romana: i nomi finora ripetuti con maggior frequenza, Caron, Deruet, Freminet, si rivelano alla prova dei fatti come non pertinenti, o almeno in un rapporto del tutto indiretto, ed in un caso come quello del Deruet, in un rapporto di derivazione da fonti comuni. Nessun bagaglio di apprendistato lorenese nella bisaccia del ragazzino che a nove anni, tutto solo, cominciava a lavorare a Roma. Il suo primo maestro fu un certo maestro Baldassarre che il pittore cita all'atto delle nozze, senza ricordarne a poco più di due lustri di distanza, il cognome. È difficile potersi pronunciare con certezza sulla identificazione di questo Maestro Baldassarre, nella selva dei piccoli pittori di paesaggio italiani e stranieri, attivi sul nascere del Seicento a Roma, ed ancora quasi tutti sconosciuti alla critica; tuttavia l'unico che allo stato degli studi, possa sopportare il riferimento è Balthasar Lauwers fiammingo quadraturista e pittore di paesaggi, scolaro di Paolo Brill e, collaboratore di Agostino Tassi, citato dal Passeri e ricordato con una breve 'vita' dal Baldinucci. Il Lauwers, il cui nome sarà italianizzato dal figlio in Lauri, viene giovane a Roma, dove sposa la figlia dell'orefice francese Henri Cousin; sappiamo da un documento pubblicato dal Bertolotti che già nel 1604 era maestro apprezzato, poichè gli si affida con atto notarile, una 'accomodatio pueri', un Jos Lej non altrimenti noto: il riferimento urta contro qualche difficoltà documentaria perché nel processetto matrimoniale il Nomé dichiara che Maestro Baldassarre, abitava 'nella strada detta l'Imperione, che esce allo Ponte Santo Angelo' mentre in due documenti pubblicati dal Bertolotti (*Artisti*

belgi e olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII, Roma 1880) risulta che il Lauwers nel 1604 abitava 'in via Cursus, prope hospitale S. Iacopi Incurabilium', e nel 1613, quando però il Nomé era a Napoli già da tre anni, in via Gregoriana; a favore di una possibile identificazione poiché la discordanza nella indicazione del domicilio non può, per evidenti ragioni, considerarsi decisiva agli effetti del rigetto della ipotesi, a favore di una possibile identificazione milita il carattere delle opere stesse del pittore, per quanto ancora nebuloso e fatiscente esso sia. Con una prima formazione fiamminga ricevuta ad Anversa nella bottega di François Borsse, a mezza via tra Paolo Brill ed Agostino Tassi, quadraturista e marinista, al Lauwers della fase più antica viene riconosciuto un piccolo gruppo di opere composto dall'affresco della Galleria Geografica in Vaticano raffigurante il Porto di Ancona ed altri affreschi nella Galleria Cinegetica al Palazzo del Quirinale raffiguranti l''Apertura e la chiusura della Porta Santa in S. Pietro' (J. Hess, A. Tassi, 1929); al Museo di Monaco si conserva anche un suo disegno con una battaglia navale, datato 1609. Questo gruppo di opere, non molto chiaro nei suoi caratteri, dove gli elementi di una cultura alla Matteo Brill sembrano farsi prevalenti su ogni altra possibile congiunzione culturale potrebbe accrescersi di una nuova scheda se vediamo giusto quando crediamo del Lauwers anche questa battaglia navale di collezione privata romana, che passava sotto il nome di Monsù Desiderio /*tavola* 30/: l'attribuzione di questa battaglia permetterebbe di veder più chiaramente nei rapporti tra il Lauwers e il gruppo Monsù Desiderio, rapporti che per il Barra sono già evidenti nell'affresco del porto di Ancona. Ma per il Nomé sono gli affreschi nel Quirinale a prospettare questo insegnamento, come tirocinio di disegnatore prospettico, di specialista del quadraturismo.

Quanto è ancora necessario desumere da quell'atto è che negli otto anni passati a Roma da François Nomé, la sua scuola dovette essere quella consueta di tutta la schiera dei 'rovinisti' attivi in quegli stessi anni nella città papale, dei quali, fu, in ordine di tempo, uno dei primi, in anticipo sul Breenbergh come sul Poelenburgh, e piuttosto al corrente dei risultati di Jan Brueghel, che però già nel '96 era tornato in Patria, o di Wilhelm Nieulandt a Roma fino al 1605, e di Jodocus de Momper, se mai fu a Roma, ed insomma in un cammino tutto indirizzato sul doppio binario del rovinismo composito alla Brill e dello scenografismo decorativo alla

Tassi. Un possibile incontro col Tassi appena tornato da Firenze sul '10, dové avere parte ancora più preponderante del rapporto con gli esponenti della vecchia cultura manieristica, un Tempesta, un Cesari o un Corenzio. Tassi portava invece da Firenze non solo impressioni del nuovo corso del manierismo toscano, ma forse anche cartelle di incisioni, ancor fresche di stampa dell'opera di Giulio Parigi, nella cui scuola di disegno aveva soggiornato. E queste erano veramente di importanza grandissima per la formazione del giovane francese, certamente di importanza maggiore del paesaggismo alla Brill o comunque fiammingante alla Tempesta, che appena traspare nella impostazione delle opere più antiche. E non solo perché Monsù Desiderio non è un paesaggista nel senso corrente del termine ma perché alla differenza di interessi si accompagna una differenza di sensibilità ed anche quando l''invenzione' diventa 'veduta', questa è pur sempre nei limiti di un rigoroso quadraturismo paesistico con un preciso richiamo di gusto alla scenografia. Le decorazioni del Parigi per le nozze del Principe di Toscana, incise dal Cantagallina nel 1608 rappresentarono certamente per il giovane francese l'apertura di un mondo affascinante e nuovo di avventure fantastiche, dal quale non si sarebbe più distaccato.

Già da più parti è stata avanzata la supposizione di un rapporto della pittura di Monsù Desiderio con la scenografia, suffragata del resto dalla presenza alla Mostra di Sarasota di alcune opere (Museo di Orléans, Collezione Thesinger-Graham a Londra, o già Collezione Svoboda a Praga) che sono tipici bozzetti per scene teatrali, e quindi su questo punto non mette più conto di insistere; solo che l'origine di questa cultura non sarà da ricercarsi in Francia ma in orbita fiorentina, alla Buontalenti, tra le ultime propaggini di un manierismo sulfureo spiritato ed ambiguo, anche se ambientato dal Nomé a Napoli e complicato da diverse esperienze di tipo seicentesco.

Poco dopo il dieci ritroviamo l'artista nel bel mezzo della colonia artistica straniera a Napoli; in casa del Croys, pittore anch'egli di paesaggi, e presto con lui imparentato, in rapporti di dimestichezza con pittori di formazione moderna come il Sellitto e Filippo d'Angeli [7]; incontro portante quest'ultimo non fosse altro che per stabilire ad una data molto elevata quell'area culturale dalla quale si dovrà sviluppare, lievitato dal continuo apporto romano, tutta la corrente del paesaggismo napoletano, dai quadraturisti sul

tipo di Codazzi (e presto dei Costa e dei Luciani, e poco più tardi dei Greco Coccorante Cappella ecc.), ai vedutisti lirici come lo Spadaro, Scipione Compagno, Marco Masturzo ed infine ai romantici di iniziale avvio naturalistico come Salvator Rosa. In questo primo periodo napoletano la pittura del Nomé non affronta la tematica delle rievocazioni archeologiche che si farà prevalente nel successivo tempo romano, ma è piuttosto impegnata in un preciso e volenteroso studio di architetture, interni ed esterni, talvolta elaborati con precisione documentaria, ma non mai in presa diretta, sebbene sempre come risultato di un processo affine a quello della 'contaminatio' nella commedia classica: una serie di spunti presi dal vero, sovrapposti, fusi insieme e rielaborati al difuori della loro realtà storica prestabilita. E, come già aveva notato il Réau, lo spunto iniziale di questi 'avviamenti fantastici' è tutto napoletano, e non è difficile anche nella bizzarra presentazione da quiz architettonico ritrovare il grande Arco trionfale, il portale /*tavola* 25/ e le torri di Castelnuovo, Portacapuana, le tombe tinesche delle vecchie chiese gotiche, le colonne tortili fridriciane di S. Chiara e tutta la più fiorita scultura della scuola del Baboccio (quel portale della cappella dei Pappacoda reiterato sino all'incubo), le tombe di S. Giovanni a Carbonara ed il palazzo Gravina /*tavola* 21 *b*/ (quello che poco dopo anche il Codazzi avrebbe dipinto con ben altra evidenza di lume naturale) e gli ultimi campanili gotici della città e le decorazioni marmoree malvitesche e quelle caccavelliane, e persino il colonnato romano sul fianco della cattedrale di Pozzuoli. Insomma un excursus completo dell'architettura e della scultura monumentale napoletana condotto non con una coscienza critica, ma con estrosità e bizzarria, che è posizione ancora manieristica, tale da non trovare sicura cittadinanza nella storia della pittura seicentesca, ma piuttosto ancora sul piano della divagazione manieristica in affinità mentale con l'atteggiamento dell'Arcimboldi.

Nei numerosi dipinti raffiguranti interni di cattedrali non ci azzarderemo a riconoscere questa o quella chiesa napoletana, non solo perché a Napoli le chiese più antiche, proprio negli anni in cui dipingeva Monsù Desiderio, subirono un tale sconvolgimento da rendersi irriconoscibili, ma anche perché in questi dipinti la rappresentazione non nasce mai dalla riproduzione fedele del singolo particolare, ma dalla variazione, dal 'capriccio' e dalla generalizzazione di taluni elementi di gusto dai quali è solo possibile affermare

— questo almeno con certezza —, l'essenza gotica angioina della architettura presa a modello. Questi interni di cattedrali trovano ovviamente il loro precedente nella pittura olandese e fiamminga ma solo come fonte di determinazione e di fortuna del genere, ed in questo senso è valido il richiamo già fatto da altri al nome del Neefs; ma quanto colpisce in queste più antiche esercitazioni più che l'effetto prospettico illusionistico portato a risultati di grandissima bravura è il senso preciso della luce, non in accezione atmosferica, che anzi, antinaturalista per eccellenza, il Nomé evita di proposito questa direzione, ma come mezzo di potenziamento della evidenza plastica e scenografica nel gioco costruttivo delle architetture. Ed in questi primi lustri del secolo non c'era altri a Napoli che potesse dare suggerimenti per tali imprevisti sviluppi del quadraturismo manieristico che non fosse Filippo D'Angeli; e la polemica era implicita e violenta così contro i fondali erbosi di gusto arpinesco, come contro il sottile intimismo della luce nella produzione nordica presa a modello. Nelle cattedrali di Monsù Desiderio la strenua cura prospettica e la minuziosa e puntigliosa sovrabbondanza di particolari non valgono, agli effetti di un canto più alto e spiegato, questo sensibilissimo giuoco delle illuminazioni, l'ottenebrarsi delle navate perché risalti l'improvvisa luminosità del transetto, il filtrare di misteriose penombre nelle quali occhieggiano complicatissimi candelabri, gli improvvisi squarci solari di luce immessi da un vano laterale.

Molti di questi interni si ricollegano ad un unico prototipo dal quale muovono numerose variazioni; e significativo in questo senso è il confronto tra la 'Cattedrale' già Palmer, e quella di Collezione Spark (l'una e l'altra riprodotte sul Catalogo della Mostra di Sarasota) e quella già Russo che qui pubblichiamo.

L'avviamento fiammingo di questo internismo prospettico veniva però tradito non solo per il senso nuovo della luce ma anche per l'impostazione dichiaratamente scenografica che denuncia già a questa data, quando ancora non è cominciata la vena spiritata dei cataclismi, un preciso rapporto con le esperienze del teatro.

La visione rigidamente frontale è quella che si riscontra di regola nei fondali delle scenografie; e nuova luce su altri eventuali legami con l'ambiente napoletano potranno essere offerti quando si riuscirà a trovar traccia delle opere del Di Tiro o Di Pino, appena riconoscibile come disegnatore

manierista negli appannati graffiti del chiostrino di Santa Maria della Sanità a Napoli, ma ancora ignoto nella sua attività di scenografo attestata dal Celano; secondo il quale (1692, giornata VII p. 95) il Di Tiro fu 'unico non solo a Napoli, ma, ardisco dire in tutta l'Italia in dipingere teatri comici in modo che in pochi palmi di scena faceva apparire lontananze stravagantissime che ingannavano la vista di tutti'.

Con la comparsa dei ruderi archeologici (in una fase certamente successiva a quella contraddistinta dalla serie Harrach dipinta nel '22) la visione di Monsù Desiderio si complica, il linguaggio si fa abbreviato, quasi disdegnando la precedente finitezza disegnativa per tendere al monocromato ed a quegli effetti speciali di stesura, densa, pastosa come in un modellato della materia cromatica che poi gli resteranno tipici, linguaggio cifrato che non troverà altra specificazione nella pittura seicentesca se non nella cerchia degli imitatori, sinora confusi nel nome di Monsù Desiderio [8]. Della fase centrale, quasi certamente romana, la veduta di collezione D'Onghia */tavola* 24/, nella quale come liberandosi da un manto spesso di cenere si innalzano a differenti livelli, ruderi classici e rinascimentali con un effetto di grandissima suggestione; qui il fascino dell'antico assume una sua voce mitica ed anche la corrente prosa descrittiva di Monsù Desiderio sembra farsi aulica e solenne, sorpresa in una profonda risonanza interiore.

Come questa sensibile elaborazione di un antichissimo passato si muti in una decantata rima di scene di cataclismi, con l'abbandono dell'alto livello di rovinismo romantico già raggiunto ed una conseguente diminuzione qualitativa, si può spiegare solo facendo appello ad una approfondita pratica del pittore nell'ambito del teatro seicentesco. La serie delle tele dei disastri sembra che si possa in gran parte raggruppare in una fase avanzata della sua attività, e nella costante grafia di un linguaggio greve, come a schegge e frammenti, tutto il gruppo trova la sua datazione nell''Incendio di Sodoma' della Collezione Sanfelice di Bagnoli che è del 1644 [9].

L'improvvisa immissione nella corrente del rovinismo alla Brill del gusto degli scenografi toscani rinnova e dà un impulso decisivo a questa pittura dalla apparenza surrealista, ma in realtà saldamente ancorata alle cadenze del suo tempo. I dipinti più terrificanti di Monsù Desiderio, quelli nei quali cielo e terra sembrano rivoltarsi contro gli uomini (e non

è sempre evidente la connessione di causalità tra l'azione rappresentata dalle figurine, per lo più scene di martirio, ed il disastro immane che si abbatte sulle architetture, esplosioni, incendi, inondazioni, terremoti ed altre paurose calamità che incutono tutt'oggi un vago senso di sciagura), non hanno aspirazioni al demoniaco, non simboleggiano l'Anticristo, la coscienza della crisi della Chiesa o la disperata reazione del misticismo nordico, con le bandiere dello Scisma e dell'Eresia fluttuanti al di là delle Alpi; più semplicemente, essi si richiamano ad una tematica teatrale corrente che ritroveremo a tutte lettere scorrendo le didascalie di taluni drammi e taluni balletti del tempo. Il De Dainville in un articolo sulla scenografia nei teatri dei Gesuiti nel XVII secolo, riporta alcuni esempi molto significativi per chiarire il carattere dell'ultima pittura del Nomé [10].

Ma le incisioni, con la loro evidenza grafica, toglieranno ogni incertezza al problema, siano esse quelle dalle opere di Giulio Parigi, incise dal Cantagallina o dal Callot o quelle del Grimaldi incise dal Galestruzzi, o del Torelli di Fano, o anche, risalendo nel tempo alle prime radici, quelle dell'Alfiano per gli 'Intermezzi fiorentini' del 1589. Le incisioni erano comune materia di studio, e che all'opera di Giulio Parigi debba essere riconosciuta una parte importante di questa storia di François Nomé si rileva dal fatto che in tutto il gruppo di scenografi o di vedutisti e di incisori in un modo o nell'altro facenti capo al Parigi dal suo grande discepolo, dal Callot al figlio Alfonso, da Israël Silvestre al Collignon al Baur, è possibile riscontrare sempre una strettissima assonanza di modi con la pittura di Monsù Desiderio. E non v'è scena di questo o quello 'Intermedio' del Parigi (paradigmatico poi quel 'Secondo Intermedio' nel 'Balletto della liberazione di Tirreno' incisa dal giovane Callot nel 1616, dove tutto il bagaglio scenografico è composto di elementi trasferibili di peso nella pittura di Monsù Desiderio: ruderi romani alternati a torri cilindriche rinascimentali, colonnati in prospettive ed incendi terribili) che non richiami alla memoria la produzione del pittore francese: il motivo del 'prodigio' sia esso intervento superumano come improvvisa catastrofe è tema conduttore per l'attività dell'uno come dell'altro; anche al Parigi si può far risalire una particolare interpretazione del rovinismo che troverà nel Nomé un efficace divulgatore: elemento nuovo del gusto teatrale del fiorentino è infatti l'immissione del rudere non più nel significato direttamente archeologico o in quello

romantico dei vedutisti romani, ma in una curiosa accezione più strettamente scenica, come ambientazione del mondo dell'antichità. La Reggia di Giove o degli Atridi, il giardino delle Muse o quello di Plutone, secondo queste norme dovranno apparire sempre con edifici ridotti allo stato di rudere, ed appunto in quanto tali, edifici antichi, ma attualizzati, visti nella condizione moderna. Già nei disegni di scene del Peruzzi compariva il giro di un mezzo Colosseo nella prospettiva di una città moderna, ma era solo notazione erudita, condotta con metro realistico, e non si caricava di quel significato allusivo, di quelle pretese di ricostruzione ambientale, di restituzione storica, con le quali si presenta nelle scenografie del Parigi. Nel 'Corteo navale sull'Arno' in occasione delle nozze del Principe di Toscana, del 1608, la barca di Scipione ed Ottavio Porcelaghi, secondo il progetto del Parigi inciso dal Cantagallina, raffigurante Agamennone e Menelao condotti da Vulcano alla battaglia, si presentava sormontata da un solenne rudere a foggia di padiglione sotto il quale i due nobili in rilucenti corazze facevan la parte dei condottieri greci. Il processo di idealizzazione e di 'storicizzazione' del rudere passerà, integralmente, nella pittura di François Nomé insieme ad altri elementi della cultura teatrale dei primi decenni del '600, la esasperazione prospettica delle architetture o la trita minuteria dei particolari decorativi; da quei raggiungimenti qualche volta Monsù Desiderio si discosta per un tono più arcaico, che fa ricordare certi fondali paesistici archeologizzanti, della metà del '500, nelle incisioni di Niccolò Beatrizet o di Michele Lucchesi. E l'interesse dell'artista è sempre per le costruzioni o i fondali, ché quando le figurine non sono dipinte dal Corenzio ed è lo stesso Nomé a doverle affrontare, allora la mano si fa ancora più pesante e rivela lo stesso impaccio disegnativo e la stessa faticosa stesura dei bassorilievi e delle statue dei suoi paesi immaginari. Questa nelle sue linee generali la via percorsa dal Nomé; che si mantiene sempre coerente ed unitario secondo uno sviluppo abbastanza rettilineo; e ciò rafforza il convincimento, che la sua personalità e cioè la personalità maggiore e più caratterizzata del gruppo, cui perciò può spettare l'appellativo tradizionale di Monsù Desiderio, debba essere liberata dalla sovrastruttura di opere che non possono appartenergli, e si tratta di un gruppo abbastanza folto da espungere, al quale deve di necessità appartenere, con i quadri del Musée des Arts Decoratifs di Parigi, pubblicati appunto come opere

di scuola del Pariset, anche qualche opera consacrata dalla critica, come il dipinto di Göteborg, le quattro tele di proprietà della Galleria dell'Obelisco esposte alla Mostra di Roma, il quadro Biffi esposto in quella stessa occasione, e molte delle opere che si vedono circolare sul mercato antiquario. Viene meno in questo gruppo di dipinti quella logica discorsiva che pur nella rappresentazione di un comune repertorio di modellini era sempre rispettata, quella bravura tecnica cui l'artista poteva sempre ricorrere in soccorso della attendibilità se non della verisimiglianza delle sue invenzioni. Le prospettive barcollano, la composizione perde il suo ritmo spaziale, la stesura si fa incolta ed approssimativa nella ripetizione di un fatto di gusto ormai definito. È la produzione mediocre di un imitatore, che varrà solo a dirci della fortuna, non altrimenti documentata, di François Nomé anche presso i contemporanei, nel pieno dell'età barocca.

NOTE

[1] Ai tre dipinti di collezione Weitzner, già espunti dall'Urbani nel Catalogo della Mostra di Roma (N. 45, 46 e 48) e che sembrano cose francesi nell'orbita del Deruet ed alla presunta collaborazione negli affreschi di S. Martino (N. 3) già negata dallo stesso Urbani bisogna aggiungere la 'Veduta di Rovine romane' di Collezione Fleming a Londra (N. 20) opera molto prossima al Codazzi, la 'Veduta di Napoli a volo d'uccello' della Collezione Everett Austin di Sarasota (N. 57) che appartiene a Didier Barra, il 'Martirio di un Santo' della stessa collezione (N. 56), la città in rovina del Museo di Goteborg (N. 12) che sembrerebbero di mano di un anonimo imitatore. Dal succitato Catalogo di Roma vanno invece espunti i numeri 2, 5, 6, 8, 9 che riteniamo possano attribuirsi all'anonimo imitatore, ed il numero 10 che è opera di Didier Barra. Molto dubbia è l'attribuzione del N. 7. È merito del Pariset (in 'Commentari' 1952) di aver parlato per primo di Scuola di Monsù Desiderio pubblicando alcune tele che appartengono alla mano di questo anonimo imitatore.

[2] L'identificazione, avanzata dallo Zani che scriveva nel 1817, è stata ancora ripresa da alcuni scrittori recenti come lo Scharf (nel Catalogo della Mostra di Sarasota 1950) e lo Everett Austin jr. (in 'Arts News', febbraio 1950). Ma il paesaggio lirico e luminoso delle incisioni del Desiderio da Pistoia è del tutto diverso da quello di Monsù Desiderio ed è anzi informato alle ultime conquiste del vedutismo romano sul '30, non senza la conoscenza delle prime prove di Claudio di Lorena, tutti elementi che mancano tanto nella pittura di François Nomé quanto in quella di Didier Barra.

[3] Debbo la conoscenza del dipinto Kleinberger alla cortesia del dottor Sperling, che per indicazione del dottor Zeri mi ha inviato la riproduzione fotografica e mi ha poi permesso liberamente di pubblicarla. Ringrazio anche il Capitano Palmer che mi ha fatto conoscere un suo saggio sul pittore Monsù Desiderio, purtroppo ancora inedito.

Quanto alla firma del dipinto già Palmer (dipinto che conosco solo in riproduzione) vi è qualche incertezza relativamente alla sua lettura, incertezza del resto spiegabile per l'approssimativo e spesso crittografico uso delle lettere gotiche da parte di Monsù Desiderio: il Capitano Palmer legge infatti la scritta 'Francisco Desiderio' ed altri invece, come mi comunica il Dottor Sperling, Francisco Didnomé, esattamente come nel quadro Kleinberger.

[4] La scritta non è quella originale perché il quadro risulta rifoderato in epoca recente; ma è consuetudine costante e rigorosa dei buoni restauratori di riportare sulla nuova tela le vecchie indicazioni che potevano perdersi all'atto del restauro, e quindi non ci sono ragioni per invalidarne l'autenticità.

[5] Lo studio del dottor Félix Sluys è pubblicato in 'Les Beaux Arts', Bruxelles 4-VI-1954. In quell'articolo è contenuta anche una mia lettera allo Sluys nella quale davo notizia della firma sul retro del quadro di San Martino, cadendo anch'io nell'equivoco oggi chiarito alla luce dei documenti e di altre firme, di unificare tutta la produzione riferita a Monsù Desiderio sotto il solo nome del Barra (e si veda pure il numero della stessa rivista del 25 giugno, nel quale è pubblicata la rettifica di una frase che per errore di stampa nel testo della lettera travisava completamente il senso del mio pensiero).

[6] Evidentemente la tradizione che attribuiva a Monsù Desiderio opere del Barra, oltre che opere del Nomé, ha la sua radice non nel De Dominici, ma in una fonte più recente, nel Chiarini che nelle 'Note' al Celano nella edizione del 1859, parlando del dipinto di Onofrio Palumbo conservato nella chiesa della Trinità dei Pellegrini specifica che 'lo straniero detto Monsù Desiderio fece in questo quadro le prospettive di Napoli' (Vol. IV pag. 809), indicazione ripresa pochi anni più tardi nella *Guida* del Galante (1872) ma che è sfuggita a quanti si sono occupati dell'artista.

[7] Per questo nodo culturale poco dopo il '10 si veda la già citata pubblicazione del Prota Giurleo *Pittori Montemurresi*; il Prota Giurleo dalla presenza di un numero cospicuo di opere in casa del Sellitto, minutamente specificate, come 'paisielli' di mano del 'Signor Filippo', ritiene che Filippo D'Angeli avesse soggiornato a Napoli in casa del Sellitto stesso, quindi partecipe almeno come spettatore alle vicende sentimentali delle figliole del Croys, una delle quali doveva andare sposa a François Nomé.

[8] Alcune delle opere che proponevo di attribuire a Monsù Desiderio nella lettera pubblicata su 'Les Beaux Arts' (e propriamente 'Il Pagamento della Chinea' e 'La Battaglia' del Museo di S. Martino) ad un esame approfondito credo che vadano restituite all'anonimato degli stranieri operanti a Napoli al tempo del nostro Monsù, e nella sua cerchia, e così anche le due vedute di S. Pietro e del Campidoglio dello stesso Museo che pur vicinissime ai modi ed alla tecnica del Nomé sembrano troppo stentate per poter considerarsi con certezza opere autografe.

[9] Il 'Martirio di Santa Caterina' della Art Gallery di Southampton, sarebbe, secondo il Catalogo di Sarasota, datato 1617 (N. 59). Non abbiamo avuto modo di controllare direttamente sull'originale, ma crediamo che questa lettera non possa essere giusta, e che debba essere corretta in quella di 1647; non si spiegherebbe ad una data che dovrebbe essere la più antica delle opere note di Monsù Desiderio il linguaggio che è quello delle opere più tarde, e soprattutto resterebbe inspiegabile la successione cronologica nel confronto con le altre opere datate del primo periodo (quadri Harrach etc.).

[10] Ecco la didascalia di un cambiamento di scena nella rappresentazione del dramma rappresentato nel Collegio dei Gesuiti di Auch nel 1665, 'Saint Luperculus archévèque de Auch et Martyr': 'Au quatrième acte les spectateurs se trouveront transportés au portique du Palais préfectoral. L'idole d'Apollon tombera en pièces, le portique d'Apollon rentrera dans la terre qui s'ouvrira'. Oppure da una didascalia per la rappresentazione del Germanicus a Lyon nel 1695-1696: 'le soleil devenu tout à coup fort ardent excite une furieuse tempête, le théatre s'obscurcit, le foudre tombe et met le feu aux cinq principaux magazins de la foire. Coups de tonnère. Les vents s'élevent en foule du fond de la terre, renversent les ateliers de la Foire, après quoi ils se dissipent dans l'air'. Ma dallo stesso studio possiamo togliere ancora un esempio che non soltanto è più prossimo nel tempo all'attività del nostro pittore ma permette altresì di giustificare l'aspetto meno esagitato e bizzarro della sua pittura, quella senza cataclismi ma non perciò meno sovrabbondante di particolari decorativi e di scene scolpite: è la didascalia per un balletto 'L'Olive de la Paix' dato a Bordeaux nel 1659: 'la scène ou decoration du Théatre est une entrée de lieu de plaisance disposée en prospective et distribuée en cinque arcades, sur lesquelles règne une balaustrade et au dessous une frize garnie d'emblémes et devises qui représentent tout le dessein et les personnages qui la composent: les portes de ce lieu représentent sur leur faces les principales vertus qui ont facilité l'entrée au Paradis de la Paix à sa Majesté'.

ANTOLOGIA DI ARTISTI:

Un'opera giovanile di Pietro di Giovanni d'Ambrogio.

A proposito di Pietro di Giovanni d'Ambrogio cura principale della critica degli ultimi anni sembra sia stata di occuparsi del suo primo tempo, senza che possa dirsi che agli sforzi sia corrisposto un esito altrettanto apprezzabile nei risultati. E tanto più lo si avverte ora che le proposte in tal senso, soprattutto venute dal Brandi (1943 e 1949) [1], vanno ormai stagionando. Lo studioso senese aveva suggerito di ascrivergli la serie delle 'Storie della Vergine', divise tra la collezione Johnson e il Louvre, facendole coincidere col periodo iniziale e sprovvisto finora di opere certe; da collocarsi dal 1428 lungo tutto il quarto decennio. Alla data 1442 egli vedeva poi il nostro artista tra i maestri presenti negli affreschi del Convento di Lecceto, in un aspetto, a dir vero, affatto disforme rispetto a quelle tavolette. Le riserve avanzate dal Pope Hennessy nel suo esame del volume del Brandi (in 'Art Bulletin', 1951, p. 142) non possono che accettarsi anche oggi. A nessuna di queste opere può legarsi il nome del-

[1] In *Arti*, 1943, pagg. 129-138; *Quattrocentisti senesi*, Milano, 1949, pagg. 133-142.

Pietro di Giovanni d'Ambrogio

l'Ambrosi. Se concordo, infatti, col Pope Hennessy nel rilevare che le tavolette appartengono certamente alla cultura senese più tarda, quando vi agiscono già come pittori maturi Domenico di Bartolo e il Vecchietta, per puntare addirittura sul sesto decennio e sul nome del giovane Matteo di Giovanni, con tutte le implicazioni di nuova cultura, di soluzioni architettoniche etc., che il loro nome significa, è per concludere che esse non possono appartenere al nostro pittore che, fra l'altro, in quegli anni non era più in vita. Più intrigante, come vedremo, il problema degli affreschi di Lecceto per la loro elevata qualità: e si dovrà insistere sulla morfologia troppo arcaica, sull'eccesso di goticismi anche delle zone poste in questione, in accordo con l'intiero ciclo, che non consentono di farle coincidere con la fantasia sempre intensamente astrattiva di Pietro di Giovanni.

Tutto da fare, insomma, per chi voglia assumersi di risalire lungo l'attività del nostro. Nato nel 1409 o '10, e comparso negli atti pubblici come pittore nel 1428, quando anche Domenico di Bartolo e Sano di Pietro figurano nella corporazione dei pittori, è fuor di dubbio che nell'arte, nelle opere certe che si scalano dal '44 in poi, egli appartenga, e in forma così elevata da non ammettere ritardi, al clima prodottosi a Siena sul '30, e il cui paradigma è la pala della Madonna delle Nevi del Sassetta. Questo, almeno, sembra il dato più essenziale e più ragionevole per consentire recuperi e già con forza vi ha alluso il Longhi nei 'Fatti di Masolino e di Masaccio', citando in un contesto appropriato l'Ambrosi, nella sua ragionevole cronistoria di quegli anni. La cultura dell'artista, nelle opere certe, si dimostra più antica di quella che si legge nella 'Madonna' del 1433 di Domenico di Bartolo, o affiancarsi almeno a una sua precedente e possibile fase sassettesca. E se Domenico di Bartolo si distingue al più presto dalla pigra covata degli artisti della sua città, indecisi a lasciare il passato, la migliore intesa rimane, a Siena, tra il Sassetta, Pietro di Giovanni, il Maestro dell'Osservanza e, ultimo per merito, Sano di Pietro. Le alleanze, gli scambi di idee, le sottili osmosi ebbero modo di svolgersi certo per tutto il decennio '30-'40. Andrebbe notato, per esempio, che le parti più arcaiche di Pietro di Giovanni simpatizzano con l'autore delle celebri 'Storie di Sant'Antonio Abate' e, nel modo più intenso, nell''Entrata di Cristo a Gerusalemme' della Pinacoteca Stuard a Parma, che vorrei provarmi a dimostrare per una delle opere abbastanza antiche del maestro, e in ogni caso rivelatrice delle sue prime

Pietro di Giovanni d'Ambrogio

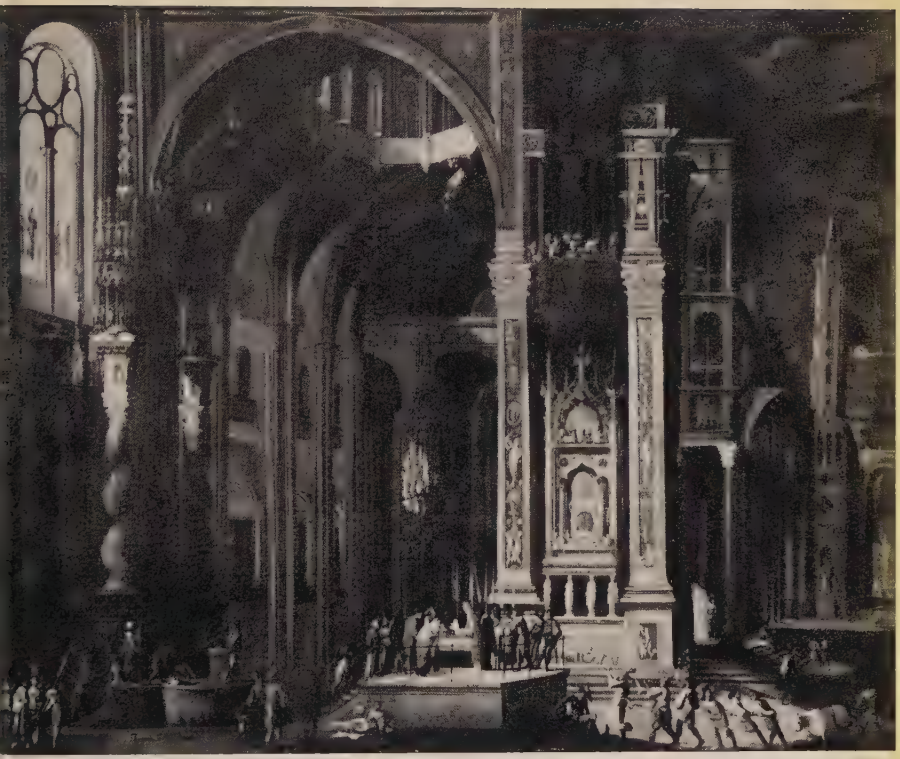
frequentazioni. Vi è intenso il ricordo di Masaccio e del 'Tributo', della sua acme drammatica, nel séguito del divino Maestro che s'avvìa, già votato a morte, verso la Città Santa; atteso da una folla che si stravolge più inquieta che festosa, e sullo sfondo di un paese, di una natura dove, per davvero, sia accaduto da poco il peccato originale.

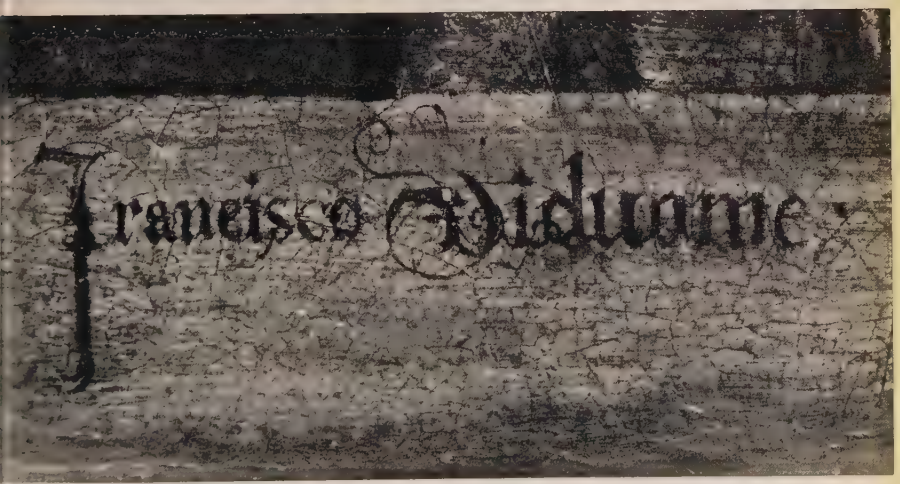
Brani così toccanti e provocati dalla natura carica della vicenda umana e pessimista lasciata da poco da Masaccio non possono trovarsi, con questa levatura, che nell'Angelico giovane: si pensi alla mirabile tavoletta di Cherbourg, restituitagli dal Longhi, dove la meditazione di un giovane Santo, forse San Giuliano, trova ricetto in un orto in cui la botanica gotica ha subìto una trasformazione altrettanto decisiva. I contorni energici del crinale brullo, innervati contro il chiarore del cielo, hanno riscontro ancora nell'Angelico avanti il 1433 e in quei piccoli, sensibilissimi maestri, primi assimilatori delle nuove idee, come Arcangelo di Cola e l'autore della predella Sherman o, a Siena, gli amici presunti dell'Ambrosi: una generazione artistica con un punto di partenza che va distinto, insomma, da quello di Filippo Lippi, di Domenico di Bartolo, del Vecchietta. Ottenere effetti rilevati e illusivi, una certezza verificata oltre che sul vero, sulla scultura: ecco l'aspirazione di costoro, morto Masaccio e vivo invece Donatello e, per i senesi, Jacopo della Quercia. Un ideale che racchiudeva già in partenza un pericoloso equivoco. Anche per queste ragioni la strada di Pietro di Giovanni non può incontrarsi con le storiette Johnson, che, nel complesso del risultato totale, appartengono infatti a queste nuove tendenze. Né tanto meno può farsi iniziare, come vuole il Brandi, da una fase formalmente più accentata, per vederla poi svagarsi nelle coltivazioni immaginose del Sassetta.

Senonché, proprio il Brandi nel suo volume, alla nota 104, citava la 'Madonna e Santi' già nella Collezione Sterbini, riconoscendovi un'opera giovanilissima e sassettesca dell'Ambrosi e così producendo all'ultimo momento un documento contraddicevole alla sua stessa ricostruzione. Mette il conto d'insistere su quest'opera /*tavola* 31/, che, una volta emigrata, si trovava verso il 1929 presso il Bottenwieser a Berlino e in séguito finiva sul commercio parigino, costantemente col nome del Sassetta. Nel formato minuto, intessuto di sottigliezze squisite (una fotografia fatta per il mercante berlinese dopo una prima pulitura permetteva di leggervi meglio il gioco vibratile dei peneri appesi in una abbondanza

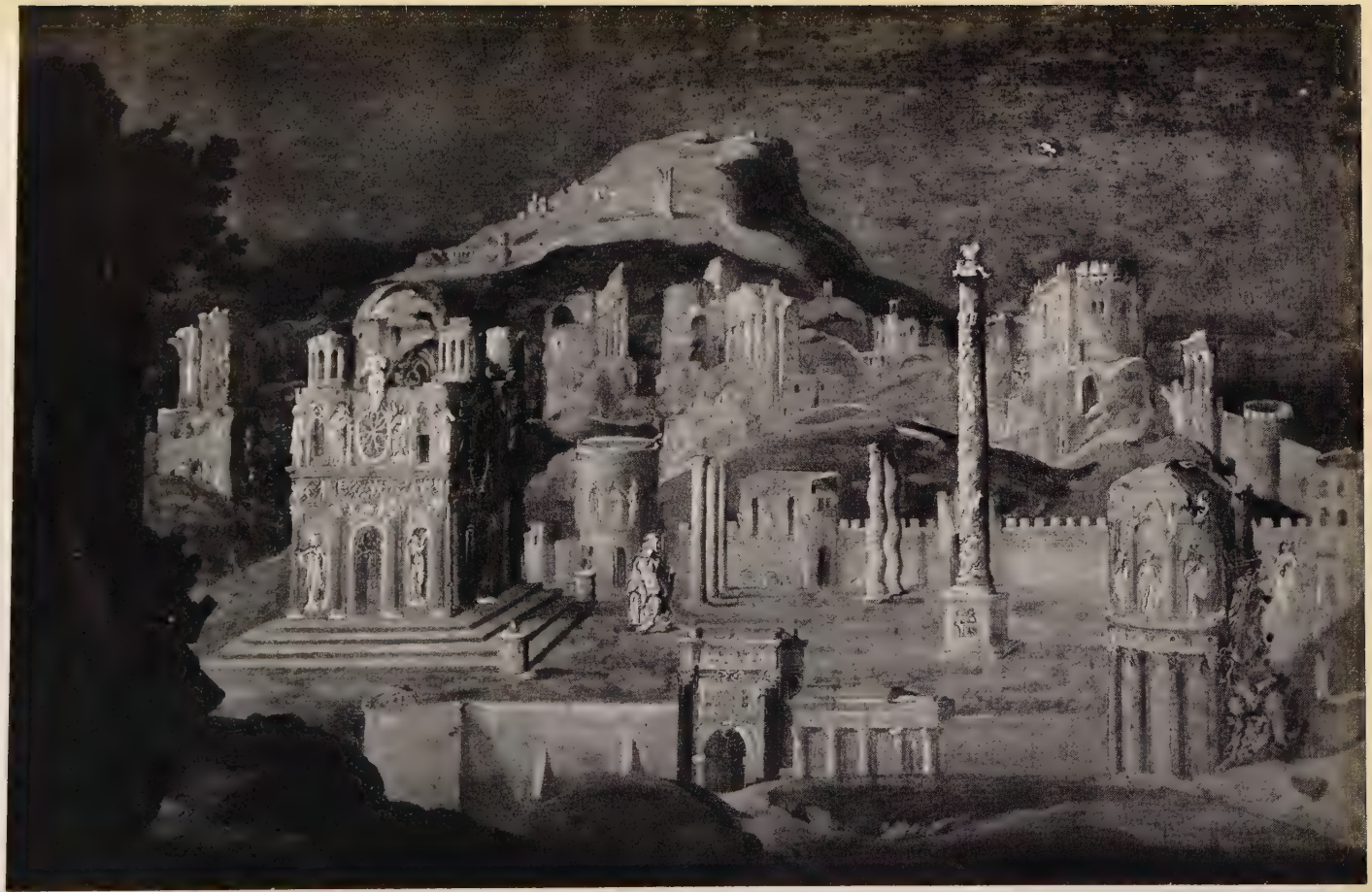
21 a, b - *François Nomé: 'Decollazione di un Santo' e 'Martirio di San Pietro Martire'*
Napoli, coll. Amalfitano

22 - *Francois Nomé: 'Il Matrimonio della Vergine' (1621)* già a Napoli, coll. privata



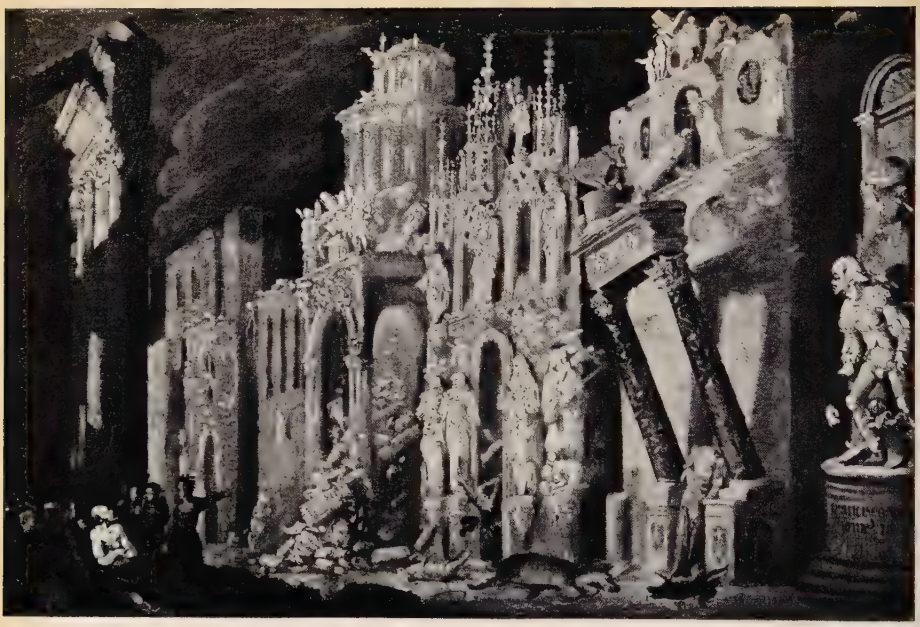


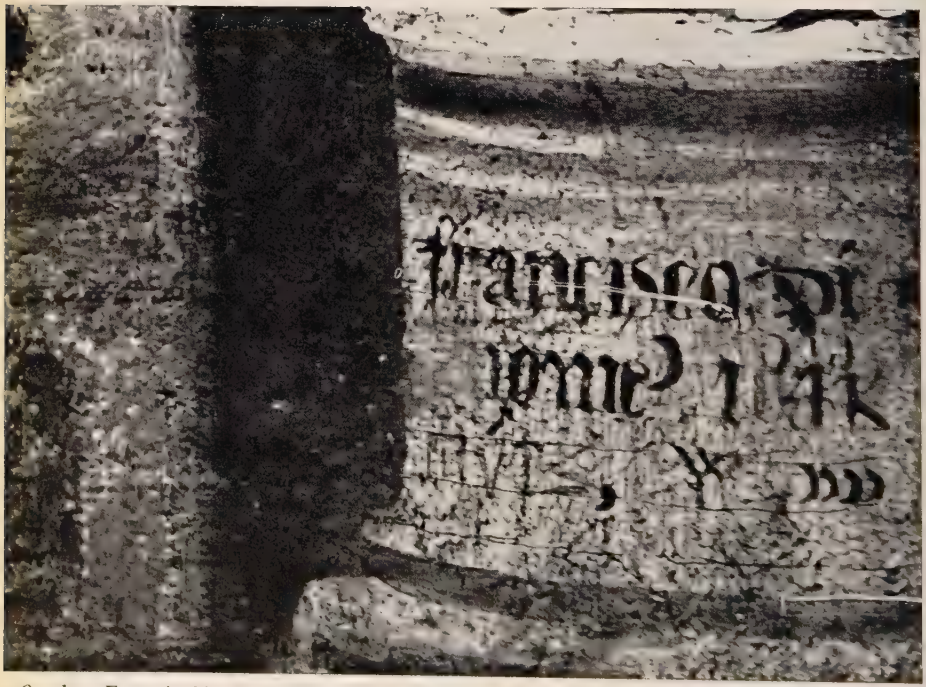
; a, b - *François Nomé: 'Circoncisione' (1623) e particolare della firma New York, Klemberger*



24 - François Nomé: 'Veduta romana' *Bari, coll. D'Onghia*

7 - *François Nomé: 'Entrata di Cristo a Gerusalemme'* *Roma, coll. Allomello*





26 a, b - *François Nomé: 'Distruzione di Sodoma' (1644) e particolare della firma*
Napoli, coll. Bagnoli Sanfelice

27 - Didier Barra: 'Castel dell'Ovo e Posillipo' (1647) *Napoli, Museo di San Martino*

28 - Didier Barra: 'L'eruzione del Vesuvio del 1631' *Roma, coll. Allomello*

29 - Didier Barra: 'Veduta di Napoli' (dal dipinto di O. Palumbo) *Napoli, Trinità dei Pellegrini*

30 - Baldassarre Lauwers (?): 'Battaglia navale' *Roma, proprietà privata*

31 - Pietro di Giovanni d'Ambrogio: 'Madonna tra angeli e santi'
già a Berlino, Bottenwieser

32 - Pietro di Giovanni d'Ambrogio: 'Sant'Apollonia e Sant'Orsola' *Firenze, Museo Horne*

33 - Pietro di Giovanni d'Ambrogio: 'Sant'Antonio Abate e San Bartolomeo' *già a Londra, coll. Harris*

34 - Pietro di Giovanni d'Ambrogio: 'Crocefissione' (1446) *Siena, Palazzo Pubblico*

5 - *Pietro di Giovanni d'Ambrogio: 'Madonna e Santi'* *proprietà privata*

36 - ignoto meridionale c. 1515: parte di polittico *Angri, chiesa dell'Annunciata*

37 - dal Mantegna: 'Cristo morto' *San Remo, coll. M. Gismondi*

38 - O. Vannini: 'Il miracolo della manna' *Firenze, raccolta privata*

39 - O. Vannini: 'Il miracolo dell'acqua' *Firenze, raccolta privata*

40 - Pacecco de Rosa: 'Adorazione dei pastori' *Firenze, raccolta privata*

estrosa lungo i margini del tappeto di fondo), ecco una variante della Madonna delle Nevi; e non vi mancano il moto vivace del Bambino con la gambetta protesa, e i due angeli reggicorona che convertono in astrusità formale — vedi le braccia slogate ad angolo retto — la già perigliosa prospettiva proposta dal gesto analogo dei due compagni nella pala del Sassetta. Qualche tratto diversamente accusato, come ha notato anche il Brandi, sembra affiancarsi per consenso ai primi tentativi formalistici di Domenico di Bartolo: per l'incastro appena stiacciato del Bambino avvinto alla Madre l'affinità più calzante è difatti con la 'Madonna' Platt, da ritenersi fatica giovanile di questo pittore. Quanto ai Santi meschinelli, i tratti arcaici, adusti, li avvicinano a Pellegrino di Mariano e, di nuovo, al Maestro dell'Osservanza. E venendo alla verifica attributiva, basterebbe la drammatica Crocefissione della cimasa a darci la certezza che qui si tratta di un incunabolo dell'Ambrosi.

Pietro di Giovanni d'Ambrogio

Lasciata a quest'opera la parola definitiva sugli inizî dell'intenso maestro, potrà ottenersi di séguito qualche altro risultato. Nello stesso decennio e nello stesso clima gentilmente sottomesso alla costellazione del Sassetta andranno a collocarsi le due 'Santine' /*tavola* 32/ del Museo Horne, sensibilissime e acute, donnole più che donne; restituite a Pietro di Giovanni dal De Nicola e dal Perkins, e dal Brandi scalate in prossimità del tardo trittico di Asciano. Noi proporremmo di addietrarle di parecchio, in una congiuntura poco diversa da quella da cui è sortita la tavoletta già Sterbini, e prima della 'Entrata a Gerusalemme' parmense. Basterebbe a darne conferma il confronto con i due 'Santi' già Harris /*tavola* 33/ (catalogo della vendita, 1950, n. 209) [1] questi, sì, vicinissimi al trittico citato nella cifra espressionistica ottenuta col mezzo di una tipica semplificazione del dato formale. Nelle due tavolette fiorentine, invece, il nostro è all'opera ancora in un tempo in cui il ricordo di Giovanni da Milano agisce così intensamente da fargli scegliere le sottigliezze più sensitive e pungenti, pur senza convertirle, come farà in séguito, in violenza espressionistica.

Ché l'Ambrosi saprà procedere poi, da ingegno alto qual'era, in codesta direzione. E le affinità con il modo dei Lorenzetti di affrontare drammaticamente, sia pure in tempi diversi, i nuovi costrutti, sono assai più profonde di quanto non dicano le sole e citatissime desunzioni: l'ha già avvertito

[1] La rara fotografia mi viene dalla fototeca Longhi.

Pietro di Giovanni d'Ambrogio

il Longhi. Ma è anche in questo frangente che le vicende artistiche di Pietro di Giovanni vengono a incontrarsi innegabilmente con il problema degli affreschi di Lecceto. Qui si danno convegno, alla data 1442, le più significative tendenze del gotico in extremis, in un clima che può fornire qualche elemento che consenta d'intendere la sortita espressionistica refluita anche nell'Ambrosi nel quinto decennio. Gli affreschi del portico della chiesa, di argomento allegorico e proverbiale, e le storie monastiche del chiostro desumono alcuni episodi, piuttosto che esserne la fonte come credeva l'800, dalla raccolta moralizzante degli 'Assempri' di Fra Filippo da Lecceto, databile sulla fine del '300 e ai primi anni del '400; e furono creduti anteriori di un secolo, da storici pronti all'entusiasmo come il Heywood e persino da studiosi specializzati, la cui opinione arriva fino al van Marle. E non può negarsi che la cultura appartata e divagante di Lecceto corrisponda all'idea di un Trecento favoloso e letterario, sebbene ottenuto per via di ricuperi. Difficile poter distinguere in questi affreschi fasi diverse e magari distanziate nel tempo, ché la cultura vi è dovunque una sola, e consapevole dei tratti più pungenti di Giovanni di Paolo e del Domenico di Bartolo prossimo alla fase goticista del Pellegrinaio. Anche l'intervento di un maestro similissimo al probabile Cecchino da Verona, già notato dallo Zeri ('Paragone', n. 17), proprio in quelle parti che il Brandi voleva retrodatare fino al 1410-20, mentre è materialmente impossibile astrarle dal resto, è soltanto una ripresa notevolissima di una tendenza poco più antica. Questi sono gli anni che vedono anche la flessione goticista del Sassetta e l'evoluzione esitante di Paolo Uccello; ed è da questa congiuntura che esce puntualmente la variante del fulignate Bartolomeo di Tommaso, quasi un creato dei senesi e di Pietro di Giovanni in ispecie, ma in chiave anche più irrealistica e grottesca. A Lecceto, certe sottili escursioni nel Trecento locale,che s'intravedono nell'Inferno' raffigurato nel portico e in talune parti del chiostro riferibili al medesimo maestro, fanno un sommesso riscontro al delicato Parri Spinelli; nelle prime storie eremitiche compare un seguace stretto, ma inferiore, di Giovanni di Paolo, e con tratti da miniatore; di séguito, finalmente, si ravvisa la parte già collegata all'Ambrosi dal Brandi, che mi sembra in verità più estesa di quanto non risulti dal suo referto. Qui le acutezze del grottesco, acre, quasi parossistico, sono un parallelo sorprendente di Paolo Uccello, oltre che dei senesi più caratteristi, primo fra tutti il

nostro Pietro di Giovanni: che tuttavia, per il modo certo e inconfondibile con cui mostra d'appartenere a una cultura più moderna, si leva alto e si distingue dai piccoli e pur deliziosi maestri di Lecceto.[1] *Pietro di Giovanni d'Ambrogio*

Mina Gregori

[1] Anche la decorazione a rabeschi nelle absidi del fondo di una delle storie, inusitata in affreschi e propria alla miniatura, fa escludere la paternità dell'Ambrosi, per proporre, in via ipotetica, quella di qualche sconosciuto miniatore.

Un affresco di Pietro di Giovanni d'Ambrogio.

La segnalazione di questo affresco, che conosco solo attraverso una vecchia foto Lombardi (di cui è irreperibile la negativa) /*tavola* 34/, potrà servire al suo recupero materiale, dando modo di ritrovarne l'ubicazione, altrimenti a me ignota, oltre che giovare a un cosiddetto 'recupero' critico. Non mi consta infatti che esso figuri, come certamente gli spetta, nella lista delle opere di Pietro di Giovanni d'Ambrogio: subito accanto allo stendardo Jacquemart-André di cui ripete, come fosse tratto dallo stesso cartone, il Crocifisso, mentre i due dolenti, assai meno drammaticamente atteggiati che non nel dipinto di Parigi, hanno acquistato in ironica arguzia, in tratti beffardi, ciò che hanno smesso in decoro di composizione. Posteriori, o assai ritoccate, le figure di santi che si intravvedono entro lo sguancio del tabernacolo, sotto cui si legge: MCCCCXXXXVI[1].

Ilaria Toesca

[1] All'ultimo momento, il Prof. E. Carli mi comunica cortesemente che l'affresco si trova in un passaggio del Palazzo Pubblico di Siena.

Per Pietro di Giovanni d'Ambrogio.

Negli ultimi tempi il catalogo di Pietro di Giovanni d'Ambrogio ha subito un eccessivo ampliamento da parte del Brandi (*Quattrocentisti senesi*, Milano, 1949), cui si è opposto peraltro il Pope-Hennessy ('The Art Bulletin, XXXIII, 1951, p. 142)[1] con argomenti di cui condividiamo la precisione. Di conseguenza l'unica restituzione recente che regga, e altresì per noi controllabile, dopo il primo fondamentale raggruppamento di opere del 'grande senese' istituito dal Longhi ('Pinacotheca', *Ricerche su Giovanni di Francesco*, 1928, I, n. 1, p. 38), e le estensioni del Berenson

Pietro di Giovanni d'Ambrogio

nel 1932 e nel 1936, che risultavano tuttavia incerte e, persino, insostenibili, salvo quella almeno che riguarda il 'Sant'Agostino' di Altenburg, che negli 'Elenchi' del 1932 figurava ancora del Sassetta assieme ad un 'Sant'Andrea' della stessa Galleria (ma vedi poi il Brandi, *op. cit.*; e, con poche varianti rispetto al volume del '49, cfr. anche: *Pietro di Giov. d'Ambrogio*, in 'Le Arti', 1943, 3, p. 129), è la mirabile pagina miniata rinvenuta da Ilaria Toesca nella Biblioteca Trivulziana di Milano, databile con certezza fra il 1446 e il 1447 ('Paragone', 1951, 23, p. 27).

Quest'ultima attribuzione non è del resto delle meno significative, offrendo un appoggio cronologico atto ad illuminare integralmente almeno la fase estrema, che è limitata dalle uniche opere datate che già si conoscevano: tra il 1444 ('San Bernardino' dell'Osservanza e stendardo del Museo André) e il 1448 ('San Bernardino' di Lucignano), che è l'anno ormai che precede quello della morte del pittore. Nessun dubbio perciò che il trittico di Asciano, la cui restituzione fu tra le più sorprendenti del Cavalcaselle, sia di questo periodo, come bene suggeriva la Toesca, per le palesi affinità con la miniatura trivulziana. Ma quel che inoltre se ne ricava è che la prova così acquisita di una quasi invariata condotta stilistica per tutta la durata di questo tratto di tempo consiglia a situarvi soltanto quelle opere del catalogo già noto del maestro che meglio vi si conformano. Ed esse saranno la 'Crocifissione' Loeser, la 'Madonna' Babbot, la 'nascita di San Nicola' di Basilea e il 'San Bernardino' della Pinacoteca di Siena, escludendo le altre che viceversa anche il Brandi tende a raggruppare nello spazio troppo angusto ed incongruo degli ultimi otto anni di attività.

Come si è solitamente detto, l'alta fantasia del maestro in questi anni non è senza il segno prevalente di un orientamento in parallelo con la favola delle linee e dei volumi dell'ultimo Sassetta. Né per esplorare fra le connessioni chiarificatrici per il percorso di Pietro di Giovanni può darsi confronto più pregnante di quello del Sassetta, sempre suo lucidissimo e immediato modello, e stimolo di passo stilistico [2].

Così si srotola il dato prospettico e lo si aggira con gli ultimi avvolgimenti neogotici. Così lo si va frammentando in minute annotazioni articolate anacronisticamente dalla calligrafia; talvolta inscenando una vasta e lucente sfera paesistica buona per visualizzare gli estremi discrimini terrestri del mondo medioevale. Nella stessa guisa quel tanto

(e tanto era!) di artificio che si specchiava nella riforma fiorentina serve loro a ricostituire, per nessi e misure di squisito irrealismo, una nuova sintassi formale di mira estravagante, mista di empiria e di raziocinio, come di riso allucinante e di estaticità divota. *Pietro di Giovanni d'Ambrogio*

Di questa poetica del secondo tempo del rinascimento in Siena sono appunto i campioni più chiari il Sassetta e, su un piano poco meno alto, Pietro di Giovanni d'Ambrogio. Per Sassetta alludiamo ai tempi del polittico di Borgo San Sepolcro ('37-'44), cui Pietro di Giovanni replica con sorridente accento personale nello stendardo del Museo André, e poi nel trittico di Asciano.

È nel clima più schietto di questo particolare frangente mentale che si acuisce il pungente costrutto umano di questa 'Madonna adorata da San Giovanni Battista e da Sant'Antonio Abate' (cm. 56 × 43), che transitava sul mercato antiquario col nome di Giovanni di Paolo, ma che non offre difficoltà a farsi riconoscere per il suo giusto verso, onde si arricchisca la conoscenza del repertorio poetico di Pietro di Giovanni /*tavola* 35/. Nell'imposto stupendo di una antica 'maestà' di Ambrogio Lorenzetti, sulle cui opere sono ben note le sue genialissime meditazioni, egli combina il motivo sassettesco del Bambino che se ne svincola, quasi valendosi della molla nascosta nelle linee del panneggio, percorse dalla stessa alta tensione che circola lungo l'orlo ornatissimo del manto, e fa vibrare ogni ruga ed ogni pelo, o capello, dei due Santi, destinati ad appuntare la dilatazione divaricata della composizione con il poco peso dei propri involucri secchi e inariditi. E il panneggio del Sant'Antonio presenta gli stessi canaletti rugosi che ha la creta del Golgota nella 'Crocifissione' Loeser, così adatta per lo scolo del sangue e i suoi coaguli. L'edicola del trono, infine, riesce ad una fra le sue invenzioni più esotiche a furia di tradurre in gergo di pura visione, e di mescolare, i costrutti di estetiche diverse, se vi si centina un trono di memoria lorenzettiana per smentirne poi la profondità con quel firmamentino nell'imbotte che volta in piano, senza prospettiva. Ma la tenerezza quasi vegetale nell'ornamento delle mensole!

Resta ancora da dire che mentre i tipi fisionomici della 'Vergine', del Bambino e del San Giovanni replicano vivamente quelli noti del maestro, non è impossibile per contro ravvisare nel Sant'Antonio Abate una somiglianza (un omaggio?) con lo stesso vecchione indimenticabile celebrato dal Maestro dell'Osservanza. Trarre di qui argomento per

Pietro di Giovanni d'Ambrogio

dimostrare una qualsiasi frequentazione fra i due pittori sarebbe oltre il giusto. Ma certo è che esaminando anche rapidamente, a questo punto, il gruppo di opere che qui proponiamo di respingere agli anni precedenti il '44 — e si pensi che l'anno di nascita del pittore è il 1410 [3] — i nessi da istituire per determinare tale migliore scalatura cronologica sono vari e di vario contenuto, oltre quelli già accennati dalla critica. Nell''Ingresso in Gerusalemme' di Parma, ad esempio, senza contrasto con le più intense sterzate masaccesche del Sassetta nell'Altare della Neve, lo sforzo di dirsi anch'esso al corrente delle novità fiorentine, ma per interpolazioni speciose come nel gruppo compatto dei discepoli sulla destra, è, mi sembra, evidente, tentandosi l'interpretazione più crepuscolare e vacillante che si sia mai vista delle novissime spazialità. Ragionevolmente ciò sarà avvenuto prima che tornassero a impazzire righelli e compassi al sopraggiunto contatto con l'antico magnetismo ritmico delle linee, secondo l'involuzione che, come interessa la svolta ben nota di Domenico di Bartolo, neppure risparmia il Sassetta, in ispecie nel centro del polittico di Cortona.

È su questa traccia che mi imbatto a dover pensare che appartenga a Pietro di Giovanni, nella seconda metà del decennio '30-'40, anche la 'Madonna' che rese nota il Van Marle, attribuendola al Sassetta nella Coll. Castelli-Mignanelli di Roma (vol. IX, tav. 216); dove del Sassetta è solo il modulo più volte ripetuto in quegli anni, ma consegnato qui alla follia di una irrealtà grammaticale stupendamente arcaizzante, proprio a contrasto con le più candide citazioni, in controsenso, dei partiti di forma prospettica e voluminosa.

Restano poi parecchi anni, innanzi il '44, per una difficile collocazione almeno dell''Imbarco di Sant'Elena', di Berlino, e delle predelle con 'storie di San Vittorino', della Vaticana, dove sembra di scorgere, fra i dati della cultura sassettesca, qualche riflesso sia da Giovanni di Paolo che dal Maestro dell'Osservanza. D'altronde quel tempo intorno al '40 sarà stato, come per Firenze, anche per Siena ricco di fervori mutevoli, forse più di quanto non se ne sappia; non fosse che per la concomitanza, oltre che con le sublimità sperimentali di Domenico Veneziano, con le aperture finalmente di Paolo Uccello alle lusinghe della scacchiera prospettica, scivolante in pura innocenza favolosa. E se ciò riguarda meno i pittori del Pellegrinaio, interessa bene proprio il Sassetta e Pietro di Giovanni, per cui, sempre con perplessità, mi ripropongo il quesito avviato dal Brandi con la sua

attribuzione all'Ambrosi dei bellissimi affreschi di Lecceto, del 1442, con una 'Storia di San Prospero' (?) e 'La morte di San Gerolamo', gli stessi che forse troppo perentoriamente il Pope-Hennessy (luogo citato) ha accantonato affermando che 'these frescoes have not the faintest morphological resemblance to Pietro di Giovanni's authenticated works'. In realtà la loro qualità altissima restringe necessariamente il campo delle ipotesi — se di ipotesi occorre ancora contentarsi — ad una personalità di primo rango di codesta inconfondibile congiuntura culturale, nella quale Pietro di Giovanni è almeno l'artista più cognito e indicativo agli studi, cui intanto potrebbe accostarsi, nella fattispecie per la discussione degli affreschi citati, quel mirabile anonimo, quasi certamente senese, autore dell''Annunciazione' n. 329 dell'Ashmolean Museum di Oxford, che il Berenson peraltro confondeva con lo stesso Pietro di Giovanni d'Ambrogio.

Pietro di Giovanni d'Ambrogio

Carlo Volpe

NOTE

[1] Le confutazioni del Pope-Hennessy riguardano le predelle con scene della 'Vita della Vergine', del Louvre (n. 1660) e della Coll. Johnson, posteriori queste ultime almeno alla forma del Vecchietta nel 1441. Ma l'obiezione va estesa anche alla identità asserita dello stile, che nella tavoletta del Louvre è di diversa lega, assai meno vecchiettesca che non in quelle di Filadelfia, e per la quale è sempre più appropriato il riferimento al sesto decennio implicito nella incerta identificazione col primo aspetto, incognito, di Matteo di Giovanni. Di qualità troppo modesta è inoltre il 'San Bernardino' già nella Coll. Loeser. Circa il tentativo, poi, di identificare la parte di Pietro di Giovanni negli sportelli dell'Armadio delle Reliquie, già nella Sacrestia nuova di Santa Maria della Scala, a nulla di persuasivo approda la più accurata delle ricognizioni. Se si accettasse la distinzione del Brandi per le figure di tergo nell''Ultima Cena', essa dovrebbe estendersi ad analoghe inflessioni, ad esempio, nel 'Bacio di Giuda', troppo vaghe tuttavia nella generale impronta data dal Vecchietta a quel complesso pittorico. E anche ad indurre dal contenuto documentario dei pagamenti se ne ricava che la parte di Pietro di Giovanni dovette essere minima, e forse neppure di ordine creativo.

[2] Giovi ricordare, anche in riferimento all'invenzione dell'iconografia senese di San Bernardino, che, sullo scadere del 1444, il Sassetta dipinse per Santa Maria della Scala una tavola, perduta, con l'effige del Santo (P. Bacci, *Documenti e commenti per la storia dell'arte senese*, Firenze, 1944, p. 108), non più tardi dunque delle prime celebri immagini di San Bernardino eseguite da Pietro di Giovanni.

[3] Il Brandi (vedi: *Quattrocentisti senesi*, p. 219) riferisce tra le acquisizioni documentarie rivelate dal Bacci la data di nascita del 16 dicembre 1409. Ma, come lo stesso Bacci avverte (*op. cit.*, p. 98), la data più probabile sembra anche a noi quella del 7 ottobre del 1410, anno in cui è registrato un battezzato con l'identico nome di Pietro di Nanni d'Ambrogio, che sarà per l'appunto il nostro pittore nato solo dieci mesi dopo un fratello che evidentemente gli era premorto.

APPUNTI

Ricordi di un 'Cristo morto' del Mantegna.

Non è molto noto che nel 1524, nella ormai celebre lettera al Michiel, Pietro Summonte ricorda a Napoli, 'in Santo Dominico, una cona, dove è Nostro Signore levato dalla croce e posto in un lenzuolo, di mano del Mantegna, al quale, come sapete miglior di noialtri, è tenuta assai la pictura, perché da lui cominciò a rinnovarsi la antiquità, ad cui successe il vostro Joan Bellino' [1].

La citazione aveva il valore di una testimonianza a cui non sarebbe mai stato giusto negar credito; perciò già il Nicolini, editore e scrupolosissimo annotatore della lettera summontiana, escluse che la descrizione riportata potesse applicarsi alla ben nota 'Deposizione' che gli ultimi studi sono stati concordi nel restituire a Colantonio medesimo, e si dichiarò propenso a credere che 'nel 1524 esistesse effettivamente in San Domenico una « Deposizione» o, meglio, un « Cristo morto» del Mantegna o della sua scuola, a cui sarebbe toccata poi la triste sorte di tanti altri quadri che adornavan le chiese di Napoli durante la Rinascenza. Anzi — soggiunse il Nicolini —, non sarebbe nemmen da escludere che il seicentesco « Cristo morto», che si vede oggi sull'ingresso della sacrestia, e che, pur essendo un originale o una copia di Orazio Borgianni, si riporta, pel soggetto e per lo scorcio di figure, al famoso polittico mantegnesco della Pinacoteca di Brera [il riferimento è evidentemente alla celeberrima tela milanese che, però, sta a sé, e non fa parte di alcun 'polittico'] venisse sostituito ai principî del Seicento all'antica tavola del Mantegna' [2].

È singolare che, proprio mentre l'idea di codesta derivazione del Borgianni dal Mantegna veniva così speciosamente, e credo per la prima volta, applicata al quadro che era già stato stimato copia e nient'altro del noto originale della Galleria Spada in Roma [3], il Fiocco, nella monografia sul maestro padovano che apparve nel 1926, aveva incluso indipendentemente una allusione analoga, sebbene assai più ampia: rimanendo però all'oscuro del passo del Summonte, di cui non procurò di far menzione neppure più tardi, nel 1937, quando ristampò il libro [4].

Della antica citazione, è tornata invece ad interessarsi Erika Tietze-Conrat, nel suo recente volume Phaidon-Sansoni; ma solo per riprendere integralmente il curioso

sospetto del Nicolini: 'un quadro che non esiste più, ma dal momento che nella stessa chiesa si trova un quadro di soggetto identico, del Borgianni, strettamente legato al « Cristo in scurto» del Mantegna, il dipinto smarrito poteva essere dello stesso tipo' [5]. *Mantegna*

Non è necessario spendere tempo a confutare questo ormai vecchio argomento, nato da una mentalità troppo credulamente filologica; perché non si vede come la 'Pietà' del Borgianni, che per giunta è presente a Napoli solo in copia, dovesse derivare di necessità da un 'Cristo morto' del Mantegna, e specificamente da quello di S. Domenico Maggiore. Mentre, in linea di costatazioni meno anguste, credo che si sia esagerato anche nell'indicare nella 'Pietà' di Brera la fonte della 'Pietà' del Borgianni, trascurando che il Longhi aveva segnalato dal 1914 un precedente di gran lunga più persuasivo, nello scorcio del 'Ritrovamento del corpo di S. Marco' del Tintoretto che, al confronto dell'invenzione mantegnesca, certo salita prestissimo al cielo delle autorevolezze accademiche, ma appunto per questo divenuta inevitabilmente remota, ha il vantaggio d'appartenere al novero delle cognizioni vive, principalmente veneziane del Cinquecento, alle quali il caravaggesco Borgianni non cessò mai di attingere, attraverso il Greco e poi direttamente, specie negli ultimi anni della sua carriera [6].

Era, perciò, abbastanza facile restare convinti che se ancora c'era di che attendersi una convalida della testimonianza summontiana, questa sarebbe venuta da altra via.

Un nuovo e più fondato suggerimento proviene, infatti, da un passo di un inedito polittico conservato in una chiesa di Angri, fra Napoli e Salerno, il cui autore, a me ancora sconosciuto di nome, dové uscire dal novero di quegli oscuri maestri viaggianti nel clima inquieto del proto-manierismo, tra la fine del Quattro ed il principio del Cinquecento. Un maestro meridionale in questo caso, strampalato affatto, che, dopo aver nutrito le proprie inclinazioni a Napoli, sulle opere di Cristoforo Scacco, doveva aver avuto modo successivamente di studiare, fra l'altro, i maestri fiorentini della fine del secolo e di rientrare quindi nell'ortodossia campana poco dopo, a lato di Andrea da Salerno.

Nell'occasione offertamisi recentemente di illustrare tra un gruppo di opere salernitane la situazione singolarissima di questo polittico, avevo anzi avvertito con convinzione che 'nella Pietà' del secondo ordine, che è poi la parte più specificamente affine allo Scacco, appaiono modi e fisio-

Mantegna nomie talmente caratteristiche del Mantegna tardo e del suo seguito più stretto... da far rivenire a mente di nuovo, questa volta in modo positivo, *col sospetto di avere dinanzi una copia fedele*, che una 'Pietà' simile, del Mantegna, la vide a Napoli il Summonte ancora prima del 1524'. E sottolineavo a rinforzo, riportando la descrizione summontiana, il passo 'dove è Nostro Signore levato dalla croce e *posto in un lenzuolo*', che mi pareva attagliarsi a pennello alla inconfondibile invenzione del dipinto ritrovato [7].

Nella 'Pietà' di Angri, infatti, che ora riproduco a parte in un ingrandimento da cui risulteranno meglio le qualità pittoriche già di per sé degnissime di considerazione /*tavola* 36/, mi avevano colpito le somiglianze con le composizioni del tempo tardo del caposcuola padovano, quali le 'Adorazioni dei Magi' del Castello di Ashby a Northampton e della collezione Johnson, la 'Sacra Famiglia' della chiesa di S. Andrea a Mantova, l''Ecce Homo' del Museo Jacquemart-André di Parigi, opere tutte nelle quali, ad onta della autografia non sempre sicura, figurano persone, tipi e speciali soluzioni stilistiche affatto identiche a quelle tradotte nello scomparto salernitano. E soprattutto mi era parso risolutivo che appunto il pensiero di un trasporto del Cristo morto nel lenzuolo, collimante in modo tanto persuasivo con la descrizione del Summonte, e d'altra parte inedito nell'opera pittorica del Mantegna, si ritrovasse, in circostanze di sensazionale similitudine, in una delle più celebri incisioni del maestro, quella con la 'Sepoltura di Cristo' (B. 3), la cui pertinenza al Mantegna medesimo come uno dei suoi intensi capolavori non dà luogo a discussione, ad onta di qualche sporadico dubbio [8].

A distanza di tempo insperatamente breve dalla pubblicazione di queste impressioni, sono ora in grado di addurre la prova che un quadro del Mantegna, corrispondente alla 'Pietà' di Angri, esistette davvero.

L'avv. Paolo Manuel Gismondi, di San Remo, attuale proprietario dell'opera, mi consente [9] di rendere noto questo 'Conpianto sul Cristo morto recato al sepolcro' /*tavola* 37/, la cui intrinsecità con lo scomparto sin qui studiato è palese, ed i cui caratteri inconfondibilmente mantegneschi risaltano tanto più intensamente, per quanto il quadro di Sanremo si differenzia da quello salernitano.

Gli intenditori non hanno bisogno che io soggiunga che anche in questo caso, purtroppo, si tratta soltanto di una copia; per giunta, se non mi inganno, eseguita nel meridione,

nella prima metà del sec. XVII, da un maestro che si direbbe della cerchia del Guarino. Ma le inequivocabili apparenze contribuiscono ad assodarne il credito di copia fedele, da potersene servire quasi come dell'originale. Che, se è stato risparmiato dagli eventi, mi auguro che non tardi più a ricomparire, visto che ormai il suo riconoscimento non dovrebbe costar altra fatica che quella semimateriale della costatazione. *Mantegna*

*

L'ipotesi che il quadro del Mantegna visto dal Summonte in S. Domenico non fosse un miraggio, e che per giunta sia da ravvisare quasi senza tema di smentite nell'opera recuperata con codesto procedimento di induzione archeologica, a questo punto non ha bisogno di essere riaffermata. Anche l'evidenza che la copia di casa Manuel-Gismondi è di mano meridionale (che in questo caso vuol dire napoletana) della prima metà del secolo XVII, è un argomento decisivo in favore.

Resta piuttosto da sottolineare l'importanza del nuovo brano aggiunto al corpo dell'opera del Mantegna, ad onta degli schermi che le caricature espressionistiche dell'esemplare di Sanremo, forzate troppo oltre il giusto dal tardo copista, frappongono fra noi e la sincerità dell'originale.

Ma il pathos della nuova invenzione, una volta restituito mentalmente alla sua dignità con l'aiuto dell'interpretazione datane dal maestro di Angri [10], non può non apparire degno sin d'ora di prender luogo fra i momenti più alti della spiritualità del maestro padovano.

Affetti violenti, bloccati di contraccolpo dentro corpi scolpiti nella pietra, tanto che se ne avverte l'urto; grida rattenute fra i denti, che, nello sforzo, par di udir digrignare; un tormento inquieto e compresso, che è una cosa sola con l'inquietudine pullulante per tutt'Italia a quest'epoca, alle radici della suprema serenità di pochi, tocca il tragico, versato dentro un organismo tenacemente tenuto in sesto.

Le concordanze del nuovo 'Cristo morto' con alcune opere tarde del caposcuola veneto sono già state indicate più sopra, per la parte sperimentale. Ma ad ampliare il senso di quei confronti, è altresì innegabile che la situazione spirituale rappresentata dal dipinto che fu a Napoli si identifica con quella che nell'opera del Mantegna venne maturandosi dal tempo della pala della Vittoria, e da cui uscirono prima la torva pietà del 'Cristo' di Copenhagen, poi lo sforzo formale del 'Cristo' di Brera e la smorfia orrenda, di una

Mantegna crudeltà tanto sottile quanto intollerabile, del S. Sebastiano della Cà d'oro.

Solo, che l'ostinato volontarismo formale, per cui lo scorcio del 'Cristo' di Brera nasce da un vero e proprio 'transfert' della disperazione dei sentimenti in esasperazione tecnica, (con l'inevitabile inaridimento conseguente), e lo spasimo del 'S. Sebastiano' dal secco dolore che gli causano le febbrili passate del bulino, qui ha requie per un poco; e vi si fa strada una vera tenerezza, almeno d'invenzione, nell'indimenticabile Cristo abbandonato alla morte, umanamente più nuovo e più toccante anche rispetto al brano simile della celebre incisione.

Ferdinando Bologna

NOTE

[1] *Lettera di P. Summonte a M. A. Michiel* (1954); ediz. F. Nicolini, in *L'Arte napoletana del Rinascimento* (Napoli, 1925), p. 164.

[2] F. Nicolini, *op. cit.*, pp. 256-57.

[3] R. Longhi, Orazio Borgianni, in 'L'Arte' (1914), p. 21, nota 1.

[4] G. Fiocco, *L'Arte di Andrea Mantegna* (Bologna, 1926); id., *Mantegna* (Milano, 1937), p. 75.

[5] E. Tietze-Conrat, *Mantegna* (Phaidon-Sansoni, 1955), p. 206.

[6] R. Longhi, *op. cit.*, p. 21: 'E, certo, se nella plasticità appianata di certi particolari — visibile anche meglio nel tratteggio incrociato della stampa —, non si perpetuasse ancora un ultimo ricordo caravaggesco, il segno nervoso avrebbe condotto l'artista a uno scorcio totalmente ballonné simile a quello del cadavere stesso del « Ritrovamento del corpo di S. Marco» di Tintoretto, cui tuttavia l'opera si richiama più che a qualunque altra resa della stessa situazione'. Ho riportato questo importante passo perché, alla scheda relativa al Borgianni, esso risulta omesso anche nel recente e ben informato catalogo della Galleria Spada, esteso da F. Zeri (*La Galleria Spada*, Firenze, 1955). Qui è, invece, preferita, oltre che la derivazione dal Mantegna, quella da un singolare 'Cristo morto' di casa Chigi in Roma (foto G. F. N., serie C, n. 6333), riferito alla cerchia carraccesca. Ma anche di quest'altra opera sembra difficile assumere con certezza la precedenza sul Borgianni. Da un lato, è escluso che il 'Cristo' Chigi possa essere attribuito a nessuno dei Carracci in persona. D'altra parte, mentre la sua attinenza alla cerchia di questi maestri è assai palese in rapporto col Cristo della stupenda 'Trinità' della Pinacoteca Vaticana (un tempo ascritta al Guercino ma dal Longhi ben restituita ad Annibale Carracci); codesta attinenza viene sempre più allentandosi, invece, man mano che l'opera si differenzia dal modello carraccesco per assomigliare al 'Cristo' caravaggesco del Borgianni.

Allo stato attuale delle conoscenze, c'è di che propendere per la conclusione che anche il 'Cristo' Chigi derivi dal Borgianni, per la parte che è giusta, piuttosto che lo preceda.

[7] F. Bologna, *Opere d'arte nel Salernitano dal XII al XVIII secolo* (Napoli, 1955), p. 47.

[8] La riproduzione in: Fiocco, *op. cit.* (1937), tav. 181, ed in: E. Tietze-Conrat, *op. cit.* (1955), tav. 98. In merito alla fortuna di questa

importantissima incisione, va notato che il S. Giovanni Evangelista, così come figura sulla destra, è stato ripreso, sebbene con leggerissime varianti, nella bella 'Pietà' in miniatura, ora presso la J. H. Wade Collection nel Cleveland Museum of Art, la cui attribuzione al Mantegna è tuttavia da escludere. Tale motivo ritorna anche nella 'Deposizione di Cristo nel sepolcro' ascritta a G. F. Caroto nella Collezione Kress presso il Museo di Portland (cfr. *Paintings of the Renaissance in The Portland Art Museum*, Portland, 1952, pp. 14, 15). *Mantegna*

[9] Desidero esprimere di qui le più vive grazie all'avv. Manuel-Gismondi, le cui cognizioni artistiche sono tali che già l'avevano messo in grado di riconoscere, per proprio conto e da tempo, i caratteri mantegneschi del dipinto, e recentemente, sulla traccia del passo del Summonte letto nel libro della Tietze-Conrat, di sospettarne con piena ragione un rapporto col quadro napoletano perduto. È poi mio dovere aggiungere che l'avv. Manuel-Gismondi ritiene il suo dipinto opera originale del Mantegna e che, pur permettendomi di esprimere in pubblico il parere che si tratti invece di copia, non consente con me su questo punto.

[10] Sebbene sia superfluo analizzare minutamente in che modo il maestro del polittico di Angri si sia servito del modello mantegnesco e sino a che punto gli sia rimasto fedele (tutte cose per le quali basterà riscontrare le riproduzioni affrontate), mi pare utile di sottolineare che è proprio nei punti in cui il distacco è più palese che la cultura lombarda derivata dallo Scacco prevale. Per esempio, l'ultima figura di destra, che nel quadro del Mantegna è una donna piangente, qui si è invece mutata in uno di quei caratteristici profili antichizzanti cari alla cultura lombarda bramantesca (e poi specialmente bramantinesca: si veda, ad es., il 'Filemone e Bauci' di Colonia), dalla quale lo Scacco attinse; e che, d'altra parte, dové essere ben accessibile a Roma, dove vennero e il Bramante e il Bramantino, e dove poté venire, durante il primo decennio del Cinquecento, anche il nostro anonimo.

Ma circa i problemi della cultura lombarda dello Scacco, che io credo formata non a Roma come di solito si afferma, bensì fra Milano e Verona (con questo consentendo anche il fatto che lo Scacco fu appunto 'de Verona'), si veda *Opere d'arte nel Salernitano* cit., p. 42 ss., in attesa dell'apposito saggio che mi propongo di dedicare presto all'argomento.

Un collezionista di pittura napoletana nella Firenze del '600.

Qualche tempo fa mi vennero mostrati due grandi dipinti */tavole* 38, 39/ nei quali non tardai a ravvisare due esemplari particolarmente autorevoli del secentista fiorentino Ottavio Vannini (1585-1663). In queste due opere elaboratissime una garbata natura ravviata dalla studiatezza secondo i principî della 'scuola normale' aperta fin dai tempi di Santi di Tito, si esprime con una lucida evidenza; nel 'Miracolo dell'acqua' soprattutto, il fondo di celo nuvoloso e l'acqua stessa che lustra ferma oltre la proda del primo piano rendono alla visione una perspicuità non comune in questo fin troppo calmo, di solito, 'professore del disegno'.

Una raccolta secentesca a Firenze

Rilevata l'eccezionale qualità dei due dipinti, volli riscontrare se per caso non ve ne fosse citazione nel principale biografo dei secentisti locali; ed ecco infatti quel che si trova nel Baldinucci (edizione del 1846, IV, 437).

Narra quel biografo che per Andrea del Rosso il Vannini aveva dipinto 'la bella tavola del Sant'Antonio Abate... in San Felice in Piazza' e che 'per lo medesimo Andrea del Rosso colorì molti altri quadri da camera e da sala di figure e storie diverse: ed o fusse per genio particolare che avesse Ottavio con quel gentiluomo, o che dalla liberalità del medesimo si trovasse ben ricompensato, appena v'ebbe in quel tempo alcun altro, a cui potesse riuscire l'aver tante sue opere, quanto venne fatto a lui, colle quali ordinò sua bellissima casa in via Chiara. Fra queste fu un Abramo, in atto di sacrificare il figliuolo Isach, del quale furon fatte molte copie: *la pioggia della manna agli Ebrei nel deserto; l'acqua, che scaturisce dalla selce al tocco della verga di Moisè*; e la Susanna nel bagno; e sono queste dell'opere migliori di suo pennello, per essere a maraviglia condotte'.

La sottolineatura riguarda appunto le due opere ora recuperate. Il Vannini era dunque quasi il pittor di casa Andrea del Rosso, un collezionista del quale ignoravo l'esistenza.

Ma perché nella stessa occasione mi fu mostrato e come di egual provenienza un altro dipinto d'indole ben diversa, anzi napoletano e, palesemente, opera bellissima di Pacecco de Rosa /*tavola* 40/, non mancai di sorprendermi che nella Firenze del Seicento si raccogliessero così per tempo anche pitture napoletane.

Qui non c'era da sperare nella menzione del Baldinucci che non ci dà vite di napoletani moderni, di cui non era ancora traccia sicura a stampa (mancano ancora quasi settant'anni per arrivare al De Dominici!). Più grande fu dunque la mia soddisfazione quando, aprendo, le *Bellezze di Firenze* del Cinelli (1677, p. 163) trovai quel che mi bisognava nella descrizione della 'casa di Andrea, del Canonico Ottavio, e di Lorenzo del Rosso': una '*Natività di Christo N. S. di figure intere lunga braccia 1, fatta con tale industria, che anno vera movenza, ed ingannano l'occhio: è controversa la maniera perché molti la stimano dello Spagnoletto; altri di Pacecco di Rosa la credono; ma di chi ch'ella sia di loro sono amendue famosi pittori: dello stesso Pacecco si vede una S. Maria Maddalena in penitenza grande quanto il naturale molto bella...*'

E la sorpresa non finisce qui perché la descrizione della

Galleria del Rosso ribocca di quadri napoletani; e non soltanto del Ribera del Rosa e del Giordano; ma anche di altri la cui referenza per quei tempi è rarissima. Lasciamo pure da parte Filippo Napoletano che aveva lavorato anche a Firenze negli ultimi anni di Cosimo II; ma che si dirà di quest'altra lunga citazione?

Una raccolta secentesca a Firenze

'QUADRO *entrovi un anticaglia figurata per gli avanzi dell'antica Babilonia fatta tutta di colpi: è lungo braccia 6. alto 4. Si vede in esso un architettura maravigliosa con prospettiva molto ben'intesa. È di mano d'un Lorenese, che molto dipinse in Napoli e Venezia detto volgarmente il Franzesino: fiorì nel 1610. in circa: vi è inoltre un*

BUONACCORDO [specie di cembalo] *dipinto internamente dal medesimo, con prospettive, sacrifizi, e trionfi in piccolo, fatto con somma squisitezza, e diligenza; vi è un altro*

PAESE *rappresentante l'anticaglie di Pozzuolo col martirio di S. Gennaro, ed altro*

PAESE *compagno con altre anticaglie, nel quale S. Gennaro battezza un Rè: sono amendue dello stesso Franzesino lunghi braccia 2. l'uno, del quale anche sono della stessa grandezza due altri*

QUADRI, *che l'uno con un tempio antico in prospettiva ov'è la Decollazione di S. Gio. Batista, l'altro con la veduta della piazza di S. Marco, e Bucintoro, processione del Doge, e Senato con quantità di nobili matrone Veneziane...*'

Se non erro, qui sono la più antica notizia e il più antico catalogo dell'arruffone pre-surrealista oggi fin troppo alla moda e su cui c'intrattiene in questo numero anche il nostro Causa.

Non ho alcun desiderio (passi il bisticcio come scongiuro) di soffermarmi su di lui; mi basta aver girato la interessante novella agli aficionados di Via Sistina e di Sarasota perché ne facciano pro'; magari nella speranza che il bizzarro pittore, possa, d'ora in poi, riprendere il suo vecchio e innocuo soprannome di 'Franzesino'.

E proprio al Causa toccherà di appurare se, per avventura, il soprannome di Monsù Desiderio non sia stato in antico riservato a Didier (o 'Desiderio' com'egli si firma in esteso) Barra; e poi, per la facile confusione con le opere del suo predecessore, applicato anche a costui, il cui vero soprannome in Italia era stato 'il Franzesino' come ci attesta la guida fiorentina del 1677.

Qui poi vorranno gentilmente intervenire i valenti documentisti toscani, cui non sarà punto difficile trovare altre precisazioni ulteriori sulla consistenza della importantissima

Una raccolta secentesca a Firenze

raccolta del Rosso, ch'era ancora in essere verso il 1765 quando 'L'antiquario fiorentino' del Cambiagi ricorda 'l'abitazione del Balì del Rosso ricca di pitture singolarissime'. Ma dalla guida più antica del Cinelli la presenza del Vannini come pittore domestico e preferito e la frequenza di pitture napoletane del Pacecco (morto nel '50), del Ribera e del Franzesino, ci fa sicuri che la formazione della raccolta sia da spingere anche più addietro nella prima metà del Seicento.

La predilezione dei del Rosso per la pittura napoletana è dimostrata poi dal sopraggiungere di pitture di Luca Giordano, nato nel 1632, e perciò non prima del 1652-55; ma in ogni caso anteriori alla venuta del grande pittore 'barocco' a Firenze, per la cupola Corsini al Carmine e per il mirabile soffitto di Palazzo Medici-Riccardi, entrambi del 1682.

A questa data, ripeto, erano già del Giordano in Casa del Rosso una 'Lucrezia e Tarquinio' e una 'Morte di Catone' che, a giudicar dalla descrizione ('anzi carni vere, che pitture rassembrano') saranno state di gusto riberiano; un 'Cenacolo di figure intere al naturale'; e, particolarmente notevole (come dichiara l'ampiezza della descrizione) un grande 'Trionfo di Bacco, che ritrova Arianna abbandonata da Teseo nell'Isola di Chio; è lungo questo braccia dieci, e mezzo, alto sette: sta Bacco in piedi sopra vago carro tirato da due Tigri guidati da un putto, che è sopra una di loro a cavallo: sono intorno al carro più femmine, e fauni, e dietro è Sileno sopra d'un Asino: innanzi a tutti è Arianna alla riva del mare col filo in mano: in aria è un Agnolino, che mostra la corona di Stelle nel Cielo: tutte le figure sono al naturale di mano di Luca Giordano Napoletano; è bellissimo il quadro, e ben distinto, le carni delle figure son vere, e sì le parti nude come le vestite son molto ben'intese, con pronte attitudini, belle disposizioni, e di grazioso, e vago colorito'.

Roberto Longhi

Redattore responsabile: ANNA BANTI S.P.A. POLIGRAFICI IL RESTO DEL CARLINO (IV-1956)
Autorizz. Tribunale Firenze n. 156 del 28.1.1950 *Sped. in abb. post. gruppo IV*

ROBERTO LONGHI

OFFICINA FERRARESE

Un volume di pp. 220, mm. 270×220, con 456 ill. in nero e 16 tavv. a colori f.t.; ril. in tela con impress. in oro, sopracc. a colori L. 15.000

Il piano di pubblicazione, preparato dalla Casa Sansoni, delle *Opere complete* di Roberto Longhi, prende a realizzarsi quest'anno con la nuova edizione di un libro classico e ormai introvabile: la *Officina Ferrarese* del 1934.

Ma, oltre il testo della prima edizione, il volume comprende anche gli *Ampliamenti nell'Officina Ferrarese* usciti nel 1940 e pur essi irreperibili; e include, in più, gli ancora inediti *Nuovi Ampliamenti*, stesi appositamente per questa occasione, dove il Longhi conduce fino ad oggi il progresso della sua personale ricerca sulla grande pittura ferrarese dal '300 al '500.

La nuova edizione, nel formato ormai felicemente consacrato delle pubblicazioni all'insegna della Biblioteca di « Proporzioni », viene naturalmente a rinnovare le caratteristiche di quella del 1934, anche per il materiale illustrativo, dilatato infatti a una nuova e più vasta scelta di opere e di particolari, riprodotti sia in nero che a colori, secondo le giuste esigenze della tecnica moderna.

Nuovi Indici accuratamente condotti, nei quali si compendiano le tre parti che distinguono il volume, completano l'edizione definendosi chiaramente per la loro innegabile utilità e valido ausilio alla ricerca.

SANSONI FIRENZE

Biblioteca di Paragone

Poesia, Narrativa, Critica

Attilio Bertolucci - **La Capanna Indiana,** *poesie,* premio Viareggio 1951. Seconda edizione ampliata.

Piero Bigongiari - **Il senso della lirica Italiana.**

Raffaello Brignetti - **Morte per acqua,** *racconti.*

Diego Martelli - **Scritti d'arte** *a cura di* Antonio Boschetto.

Giorgio Bassani - **La passeggiata prima di cena,** *racconti.*

Silvio D'Arzo - **Casa d'altri,** *racconto lungo.*

Fausta Terni Cialente - **Cortile a Cleopatra,** *romanzo.*

Corrado Govoni - **Antologia poetica** - *a cura di* G. Spagnoletti.

Anna Banti - **Il bastardo,** *romanzo.*

Ferruccio Ulivi - **Galleria di scrittori d'arte.**

Carlo Bo - **Riflessioni critiche.**

Giuliano Leggeri - **Domenica sul fiume,** *romanzo.*

Giacinto Spagnoletti - **Le orecchie del diavolo,** *romanzo.*

Vittorio Sermonti - **La bambina Europa,** *romanzo.*

P. Paolo Pasolini - **La meglio gioventù,** *poesie.*

Sandro Sinigaglia - **Il flauto e la bricolla,** *poesie.*

SANSONI FIRENZE